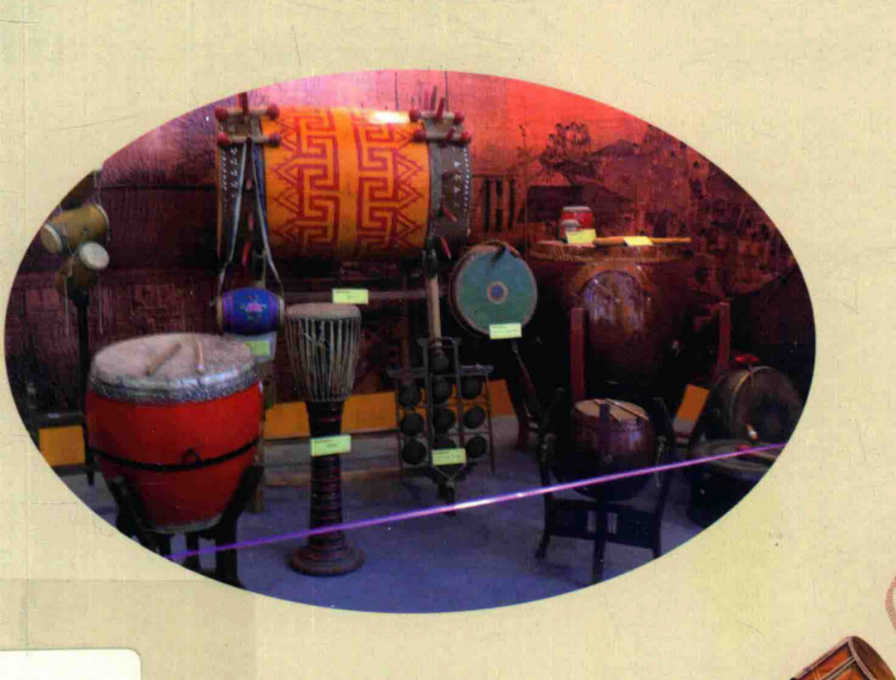
响鼓重槌

张振涛音乐文集

张振涛 著
Zhang Zhentao



凤凰文艺出版社
PHOENIX LITERATURE AND
LISHING, LTD







中国有数以百计的鼓，

有数以千计的鼓点，

更有数以万计的滚出生命律动的鼓语！


ISBN 978-7-5399-9703-2

9 787539 997032 >

定价：59.00元

响鼓重槌

张振涛音乐文集

张振涛 著

江苏凤凰文艺出版社
JIANGSU PHOENIX LITERATURE AND ART PUBLISHING, LTD

图书在版编目（CIP）数据

响鼓重槌：张振涛音乐文集 / 张振涛著. — 南京：江苏凤凰文艺出版社，2017.1
ISBN 978-7-5399-9703-2

Ⅰ. ①响… Ⅱ. ①张… Ⅲ. ①音乐家－生平事迹－中国－现代②音乐－文集 Ⅳ. ①K825.76②J6-53

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2016)第 237693 号

书　　名	响鼓重槌：张振涛音乐文集
著　　者	张振涛
责任编辑	刘洲原
出版发行	凤凰出版传媒股份有限公司 江苏凤凰文艺出版社
出版社地址	南京市中央路 165 号，邮编：210009
出版社网址	http://www.jswenyi.com
经　　销	凤凰出版传媒股份有限公司
印　　刷	南京新华泰实业有限责任公司印刷厂
开　　本	718×1000 毫米　1/16
印　　张	22.25
字　　数	250 千字
版　　次	2017 年 1 月第 1 版　2017 年 1 月第 1 次印刷
标准书号	ISBN 978–7–5399–9703–2
定　　价	59.00 元

CONTENTS 目 录

他人的书　他人的谱

序言：响鼓重槌

下槌的起因

记得参观湖北省博物馆时，站在复制的曾侯乙编钟前，手执近两米长的“濡木”，双眼盯住一束灯光下两千四百年前的成排编钟，重重撞了一下。当“濡木”撞击钟壁，轰然发出一声闷响时，不觉心跳有点儿加快，手心有点儿发潮。当年在湖北省博物馆任副馆长的冯光生指着钟壁上图画般的“钟铭”笑着问我：“能识几个字了？”“钟磬乐悬”的礼法威严，是从金属体冰冷冷的触感中让人体会到的。“对面王侯”自然是虚拟的“威慑源”，逼视冷目不复存在，但钟壁铭文依然让人感到主人构筑的“话语壁垒”的冷峻和威严。一个个金灿灿的铭文，不但两千年后没有几个人读得懂，就是两千年前也没有几个人读得懂，因为它们构筑了一套方国宗族的话语，乐律学不过是整套知识体系中的一个分支。一旦“话语”与“权力”勾连，懂得话语的人就得在“秦灭六国”之际脑袋搬家。因为有这份知识储备的脑袋，对于渴望建立大一统帝王的秦始皇来说，可不是什么省心的“备份”。所以隔了两千四百年，这套“镂金版、刻钟鼎”的铭文，有三分之二谁也读不懂了。幸好，编钟的音响救了当代人。音乐学家和古文字学家联手，靠千古不移的音阶规律，把谜一般的铭文读下来了。“钟磬乐悬”是建构礼乐制度的支撑物，吸引着学者们探下身来解读，但除了从事音乐古考的专家外，一般人难

有机会，手执“濡木”撞击“古代”。所以有此机会的人，就有责任把这份感受介绍出来。有关乐器的一组文章就是这种努力的结果。类似介绍，慢慢积累，竟有十几篇了。

音乐学家的责任之一，如同科普作家一样，是要把有点玄乎的专业知识介绍给一般读者。国外大学教授都要求写一点普及文章，把最新知识转化为一般读者可以理解的知识。别小看这种文字，并不好写。学术论文可以不考虑读者对象，普及文章则必须考虑读者对象，所以科普读物写作难乎其难。“写出具有‘非小说’那样的‘可读性’而又不失学术水准的作品也非不可能，恐怕在今日中国还没有几个人可以做得到。”①因此国外大学都要求一流教授做些极有挑战性的科普工作，这已经成为公共知识分子应尽的社会责任。运用既有的研究成果并将之与科普理念结合起来再以吸引人的叙事能力编织成一份观照古今、通俗易懂的文本——谁说音乐学家不需要文史素养与文学叙事的综合能力？

写这类文章的另一个原因，则是“难成大事”的自知之明。构建理论体系，“犹河滨之民，捧土以塞孟津，多见其不知量也！”②既然做不成大事，不妨做点普及工作。

王蒙写道：“韩少功说过一个很有趣的话，他说我喜欢没事想事，想清楚了我就写论文，想不清楚我就写小说，写小说就是想不清楚的事。”③这些短文也是我想不清楚“大理论”却堵了一肚子感慨的结果。套用上面的话：想清楚了写论文，想不清楚写杂文。

写了几本书，空余下来，换换脑子，写点与学术不太一样的东西。音乐家渴望用文字描述音乐，虽然胜例罕见，但依然不断地写。舒羽《流水》中说：“用文字去巩固音乐，犹如用鞭子去抽打空气。”④文字的功用在于抒发

---

① 罗志田：《变中前行的二十世纪中国学术》，《读书》2015 年第 5 期，第 68 页。

② （后汉）朱叔元：《为幽州牧与彭宠书》，（梁）萧统编、（唐）李善注《文选》（五），李培南、李学颖、高延年、钦本立、黄宇齐、龚炳孙标点整理，龚炳孙通读。上海古籍出版社，1986 年，第 1878 页。

③ 王蒙：《从莫言获奖说起——王蒙先生在澳门大学的演讲》，《中国文化报》2012 年 11 月 26 日第 4 版。

④ 江弱水：《流水观澜纪》，《读书》2014 年第 9 期，第 158 页。

音乐家对音乐的感受和见解，不管是否说不说得清楚。

霜重鼓寒声不起

20世纪50年代出生的人，在文字呈现方式上总有一种渴望采用异于日常口语、带点神圣和优雅去表达的意愿。推敲文字，提升意境，尽其神理，抵达境界。曹丕把文章提到“经国之大业，不朽之盛事”的地位，文人自然有了“一言以兴邦，一言以丧邦”的幻想。这些都在生长年代有意无意带给我们的作文标准。表达上能博雅并观，再好不过。正统观念培养的人，多多少少都希望文字能够通过内心自检。

一般来说，人们叹服的文字都是自然流出来的，行云流水，载云而成。有些人的文章，却是挤出来的。我属于挤出来的那种。我们的文字为什么不能像前辈那样“流出来”？因为我们从小接触的语言大都是由不怎么美也不怎么好的词汇构成的。流行语言不但不是令人生出美好情感的，而且是令人生出厌恶情绪的，生硬冰冷，枯燥乏味。上面说的那种人们喜欢的“自然流露”，像李白的诗、苏东坡的词、范仲淹的散文以及《文选》和《古文观止》的那类文章，都以传统文化语境为背景。远了不说，就说前几代人的流露，都是“读书破万卷”后的流露，是以“四书五经”“唐诗三百首”“宋词元曲”打底子的流露。从小背书，背了半辈子，一肚子，到了一定年龄，文字出来自然如涓涓流水。我们从小背了些什么？不是“语录”就是“社论”，灌进脑子里的口号变不成隽永文字。这种积累对于写作非但没好处反而只有坏处。这让我们不能也不敢“自然流露”。不经过加工就不成体统。所以我们的“自然流露”，或者说未经加工的语言都过不了自己这一关。这就是教育残缺的我们天生不足而极力渴望后天弥补的。不是不想“自然流露”，而是不能“自然流露”。“流露”就是“露馅”！这也是我作文时不得不一遍遍写、一遍遍改的原因。

写《包法利夫人》的法国作家福楼拜，据说写作速度非常慢，每天像蜗

牛一样写很少的字，改来改去，直至满意为止。亚当·斯密说："我是一个迟钝、非常迟钝的作者，每一篇作品在我能够勉强满意它之前，至少要写上六七遍。"[①]读到这类记述，稍感宽慰，知道世界上还有像我一样的人。虽不敢妄比前贤，然一遍遍写一遍遍改，"一诗千改心始安。"过去曾是质量为数量让步，换来身份和荣耀，现在却是数量为质量让步，获得经得起内心检验的安慰。

年轻时作文，总想拿去赶快发表，享受"成就"感，但拿到刊物就发现了一堆毛病，于是止不住再改。加入学术圈，觉得必须发表足够的文章才能慢慢翘起学术天平另一端的评价砝码。记得发表第一篇学术文章是在1984年《中国音乐学》。我到新源里西一楼的编辑部校稿，心里扑腾扑腾乱跳，可见对发表文章多么重视。这是我在学术刊物上发表的第一篇文章，了得吗！现在想想真是幼稚，但在当年真当回事儿。那时觉得自己不行，现在不同了，发表文章，越来越掂量是否能够经得住推敲。老师黄翔鹏教导我，最好把刚写完的文章放在一边，直到因为一个时期不断琢磨而提升的温度平息下来，才能看清哪里有毛病，再改正才能稍近满意。

顾炎武说："后人之书，愈多而愈舛漏，愈速而愈不传，所以然者，其视成书太易，而急于求名故也。"[②]知道此理，后悔因为年轻而没有控制住。所以虽然文章发表了，还是止不住完善。一遍遍看，一遍遍改。因此现在呈现的文字大都是发表后又经过了一轮轮加工的。海德格尔说："语言是存在的家。"我想把家收拾得像个样。

每个人都渴望把自己的鼓，敲出响遏行云的动静来，但时代让你的鼓面或绷紧或松弛，动静的大小，由此而定。"霜重鼓寒声不起。"响鼓重槌是一种追求，做得到做不到则是蒙着鼓皮的共鸣体"鼓腔"使然了。不管有没有那么大的响声，毕竟是一个时代的动静。

---

① 罗卫东：《亚当·斯密的启蒙困境》，《读书》2010年第12期，第26页。

② [清]顾炎武：《日知录集释·著书之难》(中)，黄汝成集释，栾保群、吕宗力校点。上海古籍出版社，2006年，第1084页。

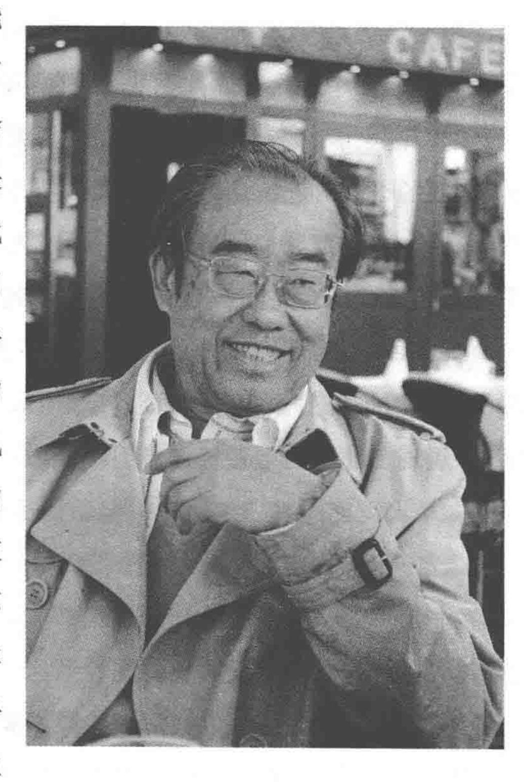
音乐学家眼中的音乐学家



其万折也必东

——田青近年的行与思

我接触的人中，大部分都能想象到他下一步会做什么，但有两个人，你无法预测下一步他会做什么，一个是黄翔鹏，一个是田青。他们都是拥有这个时代相当稀缺的思想和独特品质因而能够从心灵层面摆脱陈规并活在身边的真实的人。他们的文章总是出人意外，“笔落惊风雨，语出泣鬼神。”（杜甫）提出的见解也总是令人警醒，对待国家整个文化事业和音乐学事业，不但能够从大处高屋建瓴、提出非同寻常的见解，并且总以其出手不凡的实践，影响一大批人。生命力和创造力旺盛的人，就是不知道会想到什么点子并做出出人意外又顺应历史潮流之举的人。



参与非遗实践

21世纪初，中国文化界出现的最大事件莫过于“非物质文化遗产”。“非遗”始起，概念莫明，机制莫筹，天下扰攘。这时，社会需要一批从事传统文化研究的专家学者，辨析名称，阐释义理，进而推动政府制定长策。于是，冯骥才、乌丙安、刘魁立、资华筠、刘锡诚、田青等一大批学者，聚集在向联合国教科文组织申报“非遗代表作名录”的实施单位中国艺术研究院周围，召开会议，撰写文章，设坛宣讲，编撰书刊，举办展览，组织演出，先立“中国非物质文化遗产保护工作专家委员会”，再设“中国非物质文化遗产保护中心”，更立“文化部非物质文化遗产司”，后置“亚太地区非物质文化遗产国际培训中心”。数年之间，大政格局，建构完成。四级名录，巍然而立。上有国家级，中有省市级，下有区县级，分层设立，渐成纲目。“代表性传承人”的设立再起波澜，“非遗法”出台，顺风顺水。国家体制在此范围内相当有效，文化部完成顶层设计，一系列机构相继设立。工作千头万绪，都需能兵强将。田青主当其位，任“国家非遗中心”副主任，成为共掌大局的核心人物，不但为此项事业的推动做出了杰出贡献，而且为核心理念的梳理提供了思想资源。面对大事、盛事，应对急事、难事，他身做柱石，当一面重任，展现出非凡的专业智慧和组织能力。

一个人可能终其一生也不一定遇到适合发挥自己专长的机遇，所谓有识者未必逢其时，当时者未必有其识。田青幸运，遇到了最大程度发挥才干的“非遗”时代，储备了大半辈子的知识，一股脑派上了用场。人逢其时，器逢其用。实在说来，没有比他更合适这一位置的人了。

田青于21世纪所写的文章和排得满满的讲演，一个突出主题，就是把“五四”时期被打翻在地并于“文革”期间“再踏上一万只脚”的“传统文化”，重新扶至国家殿堂，把琴学、昆曲、原生态民歌以及在科学名义下被“污名化”并与“封建迷信”混为一谈的古老乐种，于触底的危境，反推至正席。把

遗产作为又一次力挽文化失重的载体，承载当下国人的心灵重托，成为渴望文化复兴的大国在经济崛起之外的另一支点。正如学术界评价的，“非遗”的意义就在于把贯穿于从“五四”到“文革”整整一个世纪对传统的批判彻底翻转过来，不但正名正义，而且合理合法。

他的一系列有关该主题的阐说，都成为21世纪初期学术视野上令人感到沉重、也令人愿意放慢脚步停下来细细聆听和思索的话题。无疑，这是他近年来演讲论说和奋笔疾书最具看点的部分。这一重大的社会事件成为他思想和人生的一个重大转折。若没有一次次会议迫使他站在台前、迅速反馈、立刻阐述一番道理的需求，就没有从理论上深入思考并把大半生的“前积累”融会贯通的机缘。问题一起涌来，一下子摊到了一张巨大的桌面上。翻来覆去的讲演与书写，使他的思考日益缜密。如何衔续传统，如何面对现代，如何把过去的批判对象变为被去弊、被扶正的历史资源，以及实践中保护传统音乐的可操作性等问题，都被他采用新的参照坐标加以重新梳理，许多老说法因之而焕然一新。频密的社会事件客观上催促了他，让站在现场于第一时间解答当代人困惑的主持者，迅速做出与学者身份相对应并足以使当代人满意的反馈。他明白，自己的努力就是力图对百年社会转型造成的中国传统文化抬不起头来的状况进行辨析和澄明。与此同时，国学复兴、文化生态保护区、古村落保护等一系列社会关切，都提上议事日程。这些命题恰恰是他一直渴望做而没有机会做的，于是，打通理论研究与社会实践之间的壁垒，使他的生命力和创造力空前高涨。人生阅历和思想成熟期恰恰赶上重大社会事件的需求，使他在近十几年，学开新境，迈进了“正常年景”难得一遇的一片金色秋景之中。

听听他的积累吧。

我们目下的当务之急，是一要生存，二要温饱，三要发展。苟有阻碍这前途者，无论是古是今，是人是鬼，是三坟五典，百宋千元，天球河

图，金人玉佛，祖传丸散，秘制膏丹，全都踏倒他。①

一次会议上，他一字不差地脱口背出一大段鲁迅的话，首尾近百字，诵之如滚瓜，当时确实把大家惊着了。话不算短，若无早年积累，绝难吐纳吉珠。厚积之水，堪负大舟。

涉及全国各行业的大规模文化复兴运动，理念来自联合国，推力来自政府，行为来自学者。学者成就了非遗，非遗也成就了学者，使其积累获得了从新的意义上阐述的空间，发挥了公共知识分子的作用。政府渴望用通俗形式把刚起步的"非遗"理念普及到百姓，田青以自己的智慧，找到了方法，让模模糊糊的"非遗"概念溢出书面，进入大家的理解现场，这个创意让主管该领域的政府官员美得不行。作为"暴风眼"中的人物，人们从他的阐述中找到了内心映照，对待传统的态度慢慢恢复常温，进入政府和民间的生活和操作系统。在中国，行政职位就是学术地位，学术话语就是权威话语。田青"位大将，爵通侯，受任方面，以立微功"②。

国　嘴

看田青书的人不如听他讲演的人多，对于学者来说这不知是幸还是不幸，但这个时代，大家的确更愿意不费气力地接受新理念，比起阅读来，更愿意听讲演。在中国这样一个不培养讲演也不擅长讲演的国度，具有如此能力的人，十分罕见。以讲演名世也以讲演折腰终于还是以讲演获誉的人，以征服千万听众的魅力，独享"非遗"鼓吹者的桂冠，最典型的就是文化部于"文化遗产日"期间主办的一系列非遗项目展演。来自各地的非职业

---

① 鲁迅：《华盖集·忽然想到》，引自田青：《非物质文化保护三议》，《捡起金叶》，北京：文化艺术出版社，2010年，第5页。

② (宋)范晔撰：《后汉书·冯异传》(三)，北京：中华书局，第648页。

演员，在他的带领下，意气风发，在极短时间内推出了几台大型节目，当时还很不被城市人看好的品种，若无他充满学术品位和生动智慧的主持，就会减色几成。大部分人不了解节目意义，没有解说，效果截然不同。他主持的包括昆曲、古琴在内的音乐会，解释角度新颖，既风趣又不说教。脱口而出的机智，魅力不凡，许多话简直可以做标题。“昆曲等了你六百年，不差三十年。”这类风趣也沉重的话，马上成了流行语和标志口号。

美国作家阿瑟·克里斯托(Arthur Krystal)说：“一句说得很巧妙的话可能只是因为巧妙才有说服力。但是，如果我们仔细想一想，就会得出不同的结论。”他的类比精确有力，感染力很强。诗词曲赋，典故民谚，左右逢源，触境生春。

《旧唐书·马周传》说：

> 吾见马(周)君论事多矣，援引事类，扬搉古今，举要删芜，会文切理，一字不可加，一字不可减，听之靡靡，令人忘倦。昔苏(秦)、张(仪)、终(军)、贾(谊)，正应此儿。①

以此转赠田青，大致不差。江湖之上，可以轻松放言，庙堂之上，却须拿捏分寸。万众瞩目，高官莅临，出口成章，终不逾矩，实在是件不容易的事。2007年4月温家宝总理到日本的“破冰之旅”，带领“非遗”演出团演出“守望家园——中国非物质文化遗产专场晚会”，两国领导人台下就座。那可不是开玩笑的，田青的“国嘴”真得是代表国家。

许多场合，他以智慧化解了危机。台湾“汉字文化节”开幕式上，台湾学者发言道：“你们总说两岸团结，可我在大陆看电视，打开一个频道是解放军打国民党，换一个频道还是，再换一个还是。到处传播仇恨，哪有半点

---

① (宋)欧阳修撰：《旧唐书·马周传》，北京：中华书局，1975年，第2619页。

和解诚意?”会场气氛瞬间凝滞,按顺序走上台的田青如何开场,成了瞩目焦点。他从容道:“当代大陆年轻人看解放军打国民党,就像看《三国演义》,是拉开距离的看故事,没有爱恨情仇,不必认真。”移花接木,全场哄然,一笑了之。不然,代表团面临的具体事宜就不会那么畅顺了。

我印象更深的一次是央视“青歌赛”现场,原生态组评委鬼使神差地打出了清一色的分数,立马引起质疑。监审组要求评委解释,田青笑言:“就像打牌时摸到清一色的四张老K,怎么办?天作之合,谁也没法预计。”尴尬瞬间化解。心里有了,口里就到了,没时间打腹稿,张口就来,音乐界能做到的,唯此一人。

讲演似乎是内行不能为、学者不屑为亦不能为的西方传统,不但需要本土的国学知识,还需要西方的讲演技术,更需要面对千千万万观众镇定自若、谈笑风生、场面越大精神越昂的心理素质。一次次会议和音乐会上,他灵感喷涌,出口成章,一句快过一句,声音里流露的学者的权威和智者的语调,以及特有的略带沙哑却极富有文人气的音色,让在座者感受到音乐家的激情与理论家的风采。他不但当得起“非遗功臣”之名,而且当得起“国嘴”二字。同事们调侃他,辛辛苦苦希望成为文学家,却毫无费力地成为演说家。不能不说,他在“非遗”领域展示的光彩,很大程度上要归功于他把睿智、深刻、犀利的见识,与旁人无可匹敌的娴熟语言技巧罕见地融为一体的本领。

借用“原生态”话语

改革开放以来有两种音乐形式对乐坛形成了强烈冲击,一是80年代的“新潮音乐”和“流行音乐”,二是21世纪初的“原生态民歌”和“非遗”。第二个领域,田青成为名副其实的领军人物。他是极少数能够制造社会事件的人,具有如此能力的人,一要具有发现足以引起社会关注点的能力,二要找得到点燃关注的人物,三要具有充分阐释关注价值的能力。

1998年中央电视台第八届“全国青年歌手电视大奖赛”出现了“李琼现象”(参加“民族唱法组”但又不同于“学院派”的“民族唱法”),揭开“原生态”序幕。学院派的“科学性”和“规范性”遭到质疑。2002年第十届“青歌赛”“索郎旺姆现象”再掀论争。2004年第十一届“青歌赛”,“李怀秀、李怀福现象”引发了“原生态”与“学院派”的真正交锋(大部分评委打出最低分,田青打出最高分),评委之间、歌手之间、观众之间、网民之间,形成大讨论。虽然初始莺啼赢得满堂喝彩,但李怀秀、李怀福姐弟最终没能获奖。

“非遗”理念的确立,使国人意识到绝不应无视而且必须尊重族群的既有差异。央视顺应民心,于2006年第十二届“青歌赛”正式设立“原生态唱法组”,成为继“美声唱法、民族唱法、通俗唱法”鼎立格局之外的另一新看点。电视上站满了新角色,观众欢呼,网评如潮。李怀秀、李怀福姐弟最终获得原生态组一等奖,“原生态唱法”已如风行草偃。

对于民族唱法“千人一面”、科学与艺术、中国人的审美取向等关乎歌唱又超出歌唱的命题的讨论,席卷了气场强大的评委席。田青认为:20世纪“科学”变成最高褒奖词,但艺术与科学是两回事,科学讲可重复性和规范性,艺术讲独特性,前者恰恰是后者的天敌。与学术界对“科学至上主义”的重新审视相应和,科学以及被称为或自称科学的现代“迷信”,在音乐界遇到抵制,这是第一个风向标。

事件固然重要,但我们更关心的是,田青从“原生态”的出发点如何推演出一套保护非遗的理论,或者是否可以把该事件作为观察他理论思考的一个现成抓手。“原生态”一词来自民间,本身可能没有什么深刻道理,但这个让学界议论纷纷的词,却让田青推演出了一系列深刻道理,从中可知,善于吸纳社会智慧的学者如何剥离该词的外壳并从中获得接地气的泥土芬芳。

他的理论推定如下:既然袁隆平从一颗未经加工的原始稻种中培养出了高产稻,那么艺术田野上也应该保留一些未经改编、未经“学院派”加工

的民间良种。在20世纪的乐器改革中唯一未被动过手脚的琴学以及古老的昆曲，是不是应该采取这种保护方式呢？田青坚持：大部分艺术可以与时俱进，但有些品种则要原封不动，因为它们是我们在某些时刻矫正自己发展方向时可以返回的原点。为什么不能让琴学原地不动，昆曲原地不动？让一两个艺术品种采取“博物馆式的”封存方法原地不动，让走得过急的人依然可以看到几百年前的本色，听到几百年前的音色，这且不就是杨荫浏于20世纪40年代在《国乐前途及其研究》一文中提出的保存“仅存的一些国乐成分”的方案吗？这难道不是让苦于无法保持“中庸”总是采用“狗熊掰棒子”式的方法对待“发展”的社会停下脚步、矫正步态的有效方法吗？年轻时，我们渴望高楼大夏、流行音乐，随着年龄成熟，慢下来了，这时，我们再想看看历史，听听乡音，却发现昆曲加进了大提琴，古琴加进了电声，到了那种情状，我们如何返回故乡？作为过来人，公共知识分子必须把经验告诫后人，留下迄今为止已经保存不多的古老良种，以待后人成熟，蓦然回首，记住乡愁。

远有顾炎武“守先待后”的愿景，近有杨荫浏“国乐成分”的训诫，这条文脉，传扬不已。“经纬万端，究其条绪，咸为原本。”（孙诒让《周礼正义》）这或许就是田青之所以愿意让原生态民歌、琴乐和昆曲保留下来“垂示来兹”的深意。田青与杨荫浏所处的历史环境不同，面临的问题也不一致，但发自心底的伤痛和祈请，都是文化遭难时的心得，有着极其一样的相通性。

人们在“改革”“创新”“与时俱进”“跟上时代潮流”等冠冕堂皇的口号下，强加给本不属于古老品种发展规律的内容和形式，大大破坏了传统的本色。民乐加入大提琴、大部分剧种加入了电子琴等已经不再具备传统意义的方式，不但不为中国音乐加分，反而令人不辨神色。这几乎成为田青的底线，谁跨过，他真的跟谁急。

日本保护“能乐”和韩国保护“雅乐”的方式，从另一个角度给了田青以启发。这是中国人愿意听的事例。看上去与中国古代艺术品种极其相似

的表演，几乎可以让每个中国艺术家指认那就是自己几百年前的样子。原本传自中国的品种，至今保持了传入时代的样态。如果我们找不到面目清晰的祖先，至少可以从日本能乐和韩国雅乐中看到影影绰绰的形态。那种声音让中国人觉得亲切和熟悉。无须说，大部分中国人从慢得不能再慢的表演形态上看到了祖先。

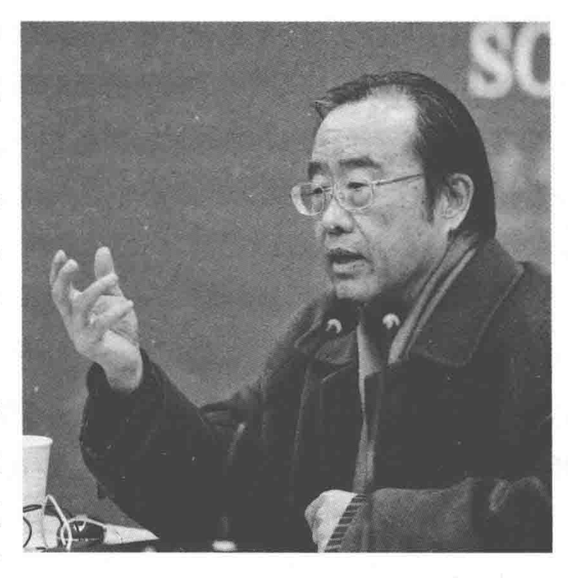
另一个事例来自欧洲建筑。田青把令国人羡慕的视野作为他的另一思想资源。他常举例说，越来越多富裕起来的中国人到欧洲旅游，回来后无不感慨人家保持老城原貌的远见。教堂宫殿依然保留在建立年代，绝不拆来拆去，体现着几个世纪前艺术形态的建筑，告诉当代人原来的审美风尚，从而在极大程度上牵制了发展的盲目性。“世界上很多古城都是小心翼翼地、常常是选择放弃现代化带来的便利来呵护自己的历史。”①懂得此话的人，一定是像田青一样站在布满青苔的牛津河边思考过自己生长的城市的人。他在讲演中提到的对江南“新貌”的失望和对“小桥流水人家”的怀念，就是在“走向世界”的经历中建立了正确参照系的感慨。

从“原生态”一词的梳理中，可以看到隐伏于田青思想的一条线索，衔接起来就是他近年思考的系统。人们渴望知道田青为什么会成为社会实践能力极强的人？他的“知识成本”和“心理成本”来自哪里？可以说，“原生态”这颗种子之于田青，如同苹果之于牛顿。这颗种子无疑是启发田青系统思考“非遗”保护理论的原点，如同袁隆平的原点一样。田青相信，苹果到了乔布斯手里改变了世界，种子到了他手中也同样能改变人的观念。

一颗原生种子，经过嫁接驯化，再生代既失去了种子作用，也失去了高产功能。被嫁接过的新品种之前的原生品种应该得到保护，其价值就在于能够从长远利益中获得再生活力。如果不确立高于当前品种之上的原生价值，那么第二代、第三代，在失去繁殖力或萎靡时，就无法回到原点，导致

① 董玥:《民国北京城——历史与怀旧》,北京:三联书店,2014 年,第 360 页。

种群隔断根脉。音乐界许多问题不就面临着这种尴尬吗？学者知源察变，从民族文化的长远利益考量，提倡保留珍贵的基因，这不是要建立人为的法则，而是要恢复自然的天则。



田青在此层面上解读了“原生态”一词，让这个大众创造的词，蕴含了他的原创性和前瞻性。他借鸡下蛋，借题发挥，让这句看似谁都能懂的大白话与“非遗”大命题连接，以出色的学术拿捏能力，将该话题涉及的世纪反思进行了令人信服的梳理和演绎。他是能够把思想触角抵进敏感地带的学者，初踏的似乎是一方浅水，却搅动了万丈狂澜。要是没有足够的敏感一把抓住，就可能滑过去。所谓“前修未密，后出转精”。他让“始知锁向金笼听，不及林间自在啼”①的“原生态唱法”，获得了完全不同的学术意义。

音乐学家的“借力”，是希望把一种理念普及社会。当年杨荫浏借底层艺人“翻身做主”的大力，把《二泉映月》普及全国，田青则借“非遗”大力，把原生态的保护理念普及全国。两位所长的“借力”，恰如其时，恰如是分，让民间获得提升。

“青歌赛”的侃侃而谈也许用得上“舌战群儒”的历史标题。他的冷面批评让不少人惊呼：“你简直不想在圈子里混了！”田青回答：“此非末学一人之事也。”②大是大非，他不留情面，只对文化遗产负责。大部分评委难于

① 欧阳修：《画眉鸟》。

② 黄宗羲：《明儒学案》，周予同主编《中国历史文选》（下册），中华书局，1962年，第207页。

在超过数十次的点评后还能保持被关注，因为批判精神和一针见血的勇气，他保持了这样的点击率。

扎痛耳膜：文化保守主义

过去的世纪，中国像许多国家一样经历了无数次重大而急速的变化。1949 年后，在重建社会秩序和政治秩序的过程中，经历了“大跃进”“三年饥荒”“文革”的梦魇，80 年代重定方向，急速发展，罔顾文化，连跑带冲。迅速崛起的速度使不到三四代人的时间内文化遗产迅速衰落，所以，公共知识分子必须回答民众面临的“文化认同”问题。寻找文化之根，重新阐述被无情批判和彻底否定的传统迫在眉睫，因为失去核心价值观的社会已经显露出危象征兆。

一批学者把目光转向传统。所谓保守主义，就是对“现代性”持有部分否定的观念。中国三十余年来的现代化燥热以及越来越清晰地看到其造成的负面影响，逐渐形成了一种回归传统的氛围。国际环境的开放，也让人们看到了另一种“现代”，看到了重塑传统的依据。这部分知识分子，以本土、本民族文化为安身立命的基础，对待外来文化尤其西方文化，以及工业化、城市化、经济增长、物质消费、环境污染等，持有警惕（当然不是对本土传统一概拥护），因而成为文化解说的重要一维。龙应台的话可谓典型：“文化‘呆滞停顿’有什么不好呢？为什么一定要‘蓬勃发展’的文化呢？”

田青坚持文化保守主义的观点不缺被评论，从央视“青歌赛”面对原生态歌手对决时的质疑，到保护“非遗”与京城“四大怪”（听古琴、看昆曲、喝普洱茶、做瑜伽）的讥讽，乃至比喻为“三寸金莲”的尖刻。当然，大部分人对保护传统文化的热情多存善意。

“三寸金莲”是“封建糟粕”的代表，有人以此为撒手锏对付“非遗”，与昆曲、琴学相提并论。田青对“三寸金莲”的解读让人想不到，他把当今少数民族的刺面、鼻环乃至当代人为美而整容的行为联系一起。一般认为，

“三寸金莲”是封建社会对女性的残忍虐杀，然而与此相仿佛的行为一旦进入“审美”，局外人看起来的“残忍”就有了族群认同性质，因而必须给予非同一般的判断。怎样对待“三寸金莲”似乎成了比“三寸金莲”本身更引人注目的话题，成了是否认同新的评价模式的问题。在当代中文里已经不再具有意义的概念，一旦进入文化解读，便有了整体翻牌的意义。中国存在把“保守主义”与“封建余孽”一锅煮的问题，存在以“进化论”来解释一切的历史观。

田青曾总结，北京市政府允许春节期间燃放爆竹是“非遗”理念的第一个“伟大胜利”，传统节日纳入国家假日体系是第二个“伟大胜利”，“妈祖信仰”列入联合国教科文组织“非遗名录”是第三个“伟大胜利”。这些过去统统被视为顶尖级“封建糟粕”的项目，不但获得了名正言顺的法理认可，而且由此引申出一系列相应观念的调整，传递的信息远不止项目本身。

田青奋不顾流俗，坚持“保守主义”的理念与其说是来源于思想不如说是来源于文化，来源于传统音乐的熏陶和音乐史研究，来源于对琴学、昆曲的深度痴迷。所以他总是把昆曲和琴学作为传统面临危机的头声警告。

结语：社会实践是音乐学家的责任

音乐学家在有限的生命中究竟应该做什么？研究学问的最终目的是什么？一个音乐学家仅仅做个书斋里的学者还是有社会担当，让所思、所想贴近社会，将所学、所得回馈社会的人。这是田青近十几年来在社会实践中不断思考的问题。学者往往甘于边缘存在，不为潮流所动，追求学问，与社会渐行渐远。作为个体学人，如果能从正面对社会有所裨益岂不更好？生命与时代的迫切需求连在一起，思想就获得增值。遵循这种思路，田青“处心有道，行己有方”，愿意将“非遗”实践作为自己对音乐学反思的一个机遇，某种程度上也可视为他以这种方式自我表达、回馈社会并获得认同的途径。

迫切的现实体现为一种为民族文化的起死回生而殚精竭虑的群体实践时，往往会形成一股非凡的力量。我们震惊于田青的又一次突进，就是因为他投入到这样的实践之中，因而形成“其万折也必东”[①]的力量。

原载《人民音乐》2015 年第 4 期

---

① [清]王先谦:《荀子集解・宥坐》(下)，原语为学生记录的孔子语录。北京：中华书局，1988 年，第 526 页。

呈师书

——为曹本冶教授而作



2012年6月，曹本冶在上海音乐学院主持的“仪式中心”工作即将结束，学生们聚到上海与老师话别。16日上午，上海音乐学院举行了一个简短仪式，萧梅主持，杨燕迪、韩锺恩、洛秦、赵维平，代表上海音乐学院发言，方建军、杨民康、臧艺兵、周显宝、齐琨、杨晓、林丽君、于长军、李萍、王丹与我，作为学生，陆续发言。与老师话别，自然说些祝愿的话。客客气气的话，说起来容易，倒是要认真总结一下曹老师对民族音乐学的贡献，反倒不是说起来那么容易的事。总结虽不易，却也有必要。

20世纪80年代，中国音乐学重新起步。实在说来，沿着老路已经走到了“技术崩溃”的尽头，在原有的小圈圈里绕来绕去，大家觉得已经没有什么好谈的了。于是，提出新概念，寻找新角度，势在必行。但是，何处才能

峰回路转柳暗花明呢？一个朦朦胧胧的概念出现了，大部分人不知道这个称呼上不怎么明确的“新词”到底意味着什么，甚至连最善于归纳的学者也不知道它到底是一个学科还是一种方法。民族音乐学的引入是学界大事，接受了新观念的震惊后，大家立刻意识到将其本土化的必要性，许多领域表现出中国学者积极汲取又善于消化的能力。真切体会过学脉转型的困，另起炉灶的难，才能掂得出本土化的艰。“非知之艰，行之惟艰。”所以，虽然可以拉出来一份很长的书目，但代表性著述其实有限。这些被学界认可的代表性著述的唯一共同点，就是西方理论的“华化”。

乡土文化的实践中，只有处于一个整体仪式中才有我们所说的“音乐活动”。20世纪50年代以来，我们把好端端的“楼台七宝”拆了个七零八落，把“音乐”单独抽出来，分析来分析去，只见树木不见森林。谁让拆的？刚刚学过西方“系统音乐学”的音乐家自己干的，老百姓从来没把整体仪式分开过。专家重技术，忘记了“音乐”之所以成为乡土生活的一部分而非单纯“艺术”的整体背景。

曹老师做了一件极其简单又极富魅力的事：把“音乐”放回“仪式”。这个理念并非他的发明，来自胡德和梅利亚姆“文化中的音乐”。曹老师所起的作用，就在于把西方的理念本土化，提出了一个憋在中国学者心头“茶壶里的饺子”倒不出来的概念——仪式音乐。

相当一段时期，中国音乐学家感到采用西方的“宗教”一词描述中国的“民间信仰”，有隔靴搔痒之嫌。采用“民俗”一词，又意犹未尽。冥思枯索，终无所归。“宗教”一词，来自日语翻译的西方概念，本身不是中国人的行为方式。[①] “民俗”一词，也是舶来概念，又略感“随意”。两个概念，前一个不够中国，后一个不够严肃。上不着天，下不着地，前不着村，后不着店，都没有挖到事物根子上。而且，沿用翻译概念，往往因为来源浅觳，汲而易竭。

---

① 法国学者 Kristofer. Schipper（施舟人）于1999年10月13日在香港中文大学宗教系所作题为“道教科仪与宗教仪式的比较研究”讲演中，主张用中国原本的“科仪、社会”取代“宗教”。

对于背负深厚历史文化的中国学术群体来讲，已经没有办法简单抄袭西方（虽然音乐技术领域可以借鉴他人术语），一旦深究学理，非要找到自己的概念才行，要是拿一个表面相同内涵隔阂的概念应付，迟早会感到作茧自缚。

曹本冶提出的“仪式音乐”，让大家感到，终于找准了一个达意传神、贴切到位而且本乡本土的概念。他道出了大家心底那种不但可以登堂入室而且可以上天入地的“境界”。非但如此，这个概念还能够立足于跨域沟通的双重语境上，即中即西。既立足本土，又交通西方（对应于英文 Ritual），既让中国人心领神会，也让外国人懂得你在说什么。不言西方之“宗教”，不言舶来之“民俗”，不言宫廷之“礼乐”，不言寺庙之“科仪”，举上下两端而执其中，“仪式”一词，意尽于言。名词与实践，不相宜则词不达意，词不达意则不能本土化，不能本土化则学科的基础动摇。“仪式”既包含了“上帝之城”的“宗教”意义，又包含了“世俗之城”的“民俗”意义，既涵盖了宫廷“礼乐”的本质，又涵盖了民间“科仪”的形式。兼而有之，含而容之，承上启下，左右相宜。

曹老师确立了“轴心”后，顺势推导出一系列成龙配套的概念群，建立了一套环环相扣的程序以及富于理论想象的空间。“新概念”无疑给曹老师本人的研究烙上了规定走向的印记，从此进入了一个不断发掘“深描”语境的地带，并随着路线图进入到建构理论的深水区。把西方的“音乐”改造为中国典籍的“音声”，以“旧瓶装新酒”的叙述模式，重构了“音声环境”（Soundscapes）。无疑，“仪式音乐”和“音声环境”，因大面积传播而备受关注，引用率之高，俨然成为一段时期的关键词。

我们希望总结的，或者说学生们常常私下议论的关键就是：曹老师为什么能够提炼出这个既让中国人懂得也让外国人明白的概念？平心暗想，千头万绪，“归根结底就是一句话”：他居住在一片既中国又西方的区域！

香港是个长期以来被内地学界忽视的地方，甚至习惯于用“弹丸之地”之类的贬义词去形容那片确实不大但也确实保持了独特品性的地方。无

须说，那里恰恰是学者们渴望获得双重文化语境的地方。临近内地，又隔岸观火；靠近西方，又若即若离。生活与内地水乳交融，精神与西方形影不离。与内地山水相连，文化背景相同，话语系统不同；与西方隔海相望，文化背景不同，话语系统相通。意识形态不受制内地，文化形态却根植内地；意识形态受制西方，文化形态却脱离西方。总之：粤菜共西餐同享，唐装与西服互替；牧师共道士同唱，寺院与教堂竞荣；椰胡共提琴一色，白话与英语齐飞。

无须说，置身于殖民地的学者还有一种内地学者无法感受的从切肤之痛中解剖中国文化病根、冷眼旁观的洞见，以及超脱单色话语的"校正"，挑战东西方的一统模式，并从两种文化中获得比较维度，站在第三方立场批判双方而无所顾忌的自由率性，指陈得失，无所回避。这些都是学者从事一项研究时渴望拉开一定距离审视对象所追求的双重乃至多重视域（我们只有在阅读翻译著作从"他文化"的视角获得俯视快感时闪过相类体验）。在过去的宣传中那个制造了"殖民地"的"看不见的手"，试图把那里造成"人间地狱"，却无意间造成了"人间天堂"（其实，人家本来就想把那里造成天堂）。可惜，我们一直没有把这种优势与这方边缘区域的特殊群体联系起来，让香港学者的话语被"弹丸之地"的商业气息和流行文化一勺烩了。[①]须知，维多利亚港湾不光有"舳舻争利涉"，还有"来往接风潮。"（孟浩然《舟中晓望》）大概就是地理上、语言上的近邻，让内陆学界误以为文化上、思维上的近似，因而鲜有人对香港文化进行深入细微、不带偏见的思考，结果

---

① 西蒙周写道：索尔仁尼琴说过，前苏联之所以改革失败，很大程度上是因为苏联没有像中国这样幸运地拥有香港和台湾。香港的独特作用是向内地展示西方整体和社会制度设计、运转的优与劣。按邓小平的"三个有利于"的标准，内地不妨将香港的好制度、好体制拿来为其所用。这样的过程，可以称之为"内地香港化"，是南风北渐。但任何事情都有两面性。中国改革开放成就巨大，依附在内地母体之上的香港，一定会受到内地社会风气的影响，这种所谓北风南渐，可称之为"香港内地化"。700万港人始终只是14亿中国人中小小的一个分支。这犹如一滴水和一缸水的关系。诺贝尔经济学奖获得者弗里德曼曾预测，香港的明天取决于两种速度的比较，香港的内地化，或者内地的香港化，哪种发展的速度快，将决定香港的未来。《济南日报》2013年8月9日15版"声音"。

是：比邻若天涯，相见不相识。

毫无疑问，这片说不上是先天优势还是先天劣势的边缘，在过去的一百年间，已经成为一片穿越国家界限、超然行政区划、横跨文化隔阂的“飞地”，因而让既接受“海风”也接受“梅雨”的学者，轻而易举地获得了双方便利：入得内地，出得海外；入乎其内，出乎其外。或许，这就是曹本冶能够瞅准这个憋在我们胸口就是倒不出来“关键词”的临风口。或者说，提炼这一概念的“景深”，就在这里！所谓“深识事端，动无不中”。

事情往往如此，站在边缘的人脱口而出，反倒令深处庐山的人醍醐灌顶，原来可以这样简单表述！原来这样简单表述才能让中外接受！究其原委，盖因“单色”知识体的遮蔽。看似简单，内地学者找来找去，寻寻觅觅，失之交臂；外国汉学译来译去，恍恍惚惚，不得门径。内地学者不是看不到身边仪式，也非没有能力总结“中国经验”，然而“灯下黑”，“局内迷”，就是没有戳破这层似乎薄而又薄其实没有一点气力便难以捅破的窗户纸。“仪式音乐”，植根乡土，立足传统，源自典籍，对应西方。“有广譬而求之者，有举隅而反之者。”①它道出的是中国学者的心声，而且是当代学者的心声，并且让所有听到的人明白。根深蒂固的“老说法”，既转俗成真，又回真向俗。

曹本冶让学界幡然醒悟，了解了“殖民地”学者的只眼慧目和独立精神。他的过人之处就在于结合了香港、内地、西方的三种优势，这一点是大多数恃才傲物的香港学者和居高临下的内地学者不愿意做的。他这样做了，因此获得了登高一呼、天下响应的声誉。

我们不愿意碰这个词的背景当然是因为含有的那么一丝丝“封建意识”的“味道”，这股“味道”与内地学者习惯的“阶级划分法”格格不入。我们采用的那类过多附加了“阶级成分”的术语，一旦进入世界语境、学术语境，立刻呈现出“剑拔弩张”或“明枪暗箭”的“红色”或“暗红色”，显示出因

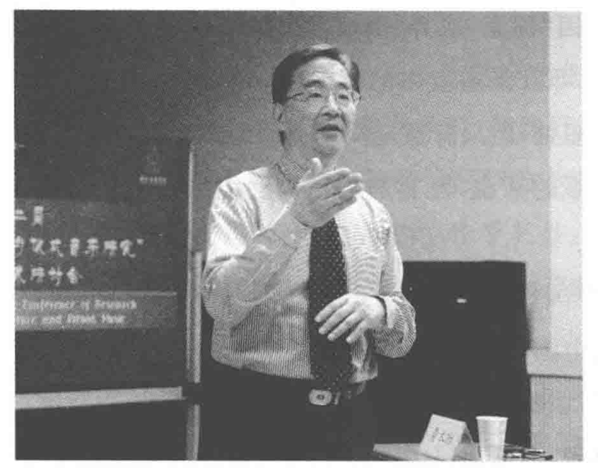
---

① [清]顾炎武：《日知录集释》（上），黄汝成集释，栾保群、吕宗力校点。上海古籍出版社，2006年，第47页。

“阶级”设线、因“道德”设限、因“国家”设界、因而“事过境迁”的老态，而人家提起的没有特定内涵因而可以普遍应用的概念，立刻就会产生巨大影响。内地学者不愿鞭挞自己短处，但只有通过反思负面经验才能看清新疆域。借用曹本冶的“远近”关系的话说，没有这种精神上走出去的“远”，就看不清自己深陷迷境的“近”。

在美国接受教育，他对中国传统“掉书袋子”的旁征博引不以为然，绝不会拿英文世界的短处去碰中国历史的强势，内地学术界称引的马克思主义学说也不涉及，内地学界习惯的将某一概念限定于特定范畴、褒贬有度、黑白分明的要求自然也不遵守，而更加遵循国际学术界通行的允公允中的通约性。教育背景和自由意志，使他切入问题的角度具备了世界视野，一开始从事田野考察时，就采用了我们根本不拿其当回事的记录整体仪式的立场。当大多数身为学界的人还对沾染着“封建迷信”色彩的“民间信仰”王顾左右而言他的时候，他已经在记录的仪式现场并且秉笔直书核心信仰了。他个性强烈，特立独行，没人能改变他，没人能阻止他。当地人窃窃于他“过多”接近内地的讥讽，内地人面对他经费充盈的酸溜溜，他都置之不理。当然愈挫愈勇、矢志弥坚的性格，是以香港学者不必随附官方的背景直接对应的。这使他不但在音乐学领域成为一位性格鲜明、不可多得的人物，也在对以往成规的反思中扮演了孤独反对者的角色。以独立的香港身份，跨越区域，深入内地，联手众多内地学者，一起揭开乡土音乐生活的真相，守护本土学者应持的良心。因此，他收获了学界敬重，被誉为“独闯一片天地”的学者。

外国理论本土化，是从政治理论到艺术理论不断被反复言说的主题，这一立场被反复表述，讲来讲去，主要是讲各个领域如何通过自己的实践体现本土精神，让外国理念适应中国文化的本质。民族音乐学的探讨不在于作者发明了什么闻所未闻的理论，而在于提出了哪一种观察乡土文化的角度。从“仪式音乐”的提出到“音声环境”的提升，从“思想—行为”到



“远—近”“内—外”“定—活”，就是把西方理论本土化的积极思考和一系列落到实处的尝试。中国音乐学研究终于开始找到从关乎乡土文化本质到提出新的叙述方法的角度了。

当今世界的民族音乐学思想库中，不光有埃利斯(Alexander John Ellis)、库尔特·萨克斯(Curt Sachs)、孔斯特(Jaap Kunst)、约翰·布莱金(John. Blacking)、布鲁诺·奈特(Bruno Nettl)，梅利亚姆(Alan P. Merriam)、查尔斯·西格(Charles. Seeger)、曼托·胡德(M. Hood)、蒂姆西·瑞斯(Timothy Rice)等，还有一批中国学者提出的概念，曹本冶的“仪式音乐”和“音声环境”就是其中之一。国外民族音乐学离不开梅利亚姆的概念，今天我们也不得不说乡村仪式研究离不开曹本冶的概念。只看到外国民族音乐学显然是不合时宜了。曹本冶是以奈特开始直至北美学派、最终演进为恩克蒂亚(Nketia)这一流派中的一员，但我们为什么把他列入中国音乐学家的序列呢？因为在本土化方面，他的确排在我们心目中民族音乐学学者名单的顶端。

“立德之基有常，建功之路不一。”①如果让我们更多地评价曹老师的学术功绩的话，大概可以说的还有两件事，一是他投身组织了持续多年的“仪式音乐研究”项目，二是培养了一大批学生。香港中文大学音乐系一段时间成为内地民族音乐学群体的集散地，为仪式音乐研究的实践和传播培养了一批人。这个“军团”为乡村仪式音乐的专业化记述，开拓了范围颇广的

---

① 陆士衡：《豪士赋序》，引自[梁]萧统编、[唐]李善注：《文选》(五)，李培南、李学颖、高延年、钦本立、黄宇齐、龚炳孙标点整理，龚炳孙通读。上海古籍出版社，1986年版，第2043页。

领地。香港中文大学的刘红、薛艺兵、杨民康、周楷模、方建军、臧艺兵、杨红、齐琨、杨晓、周显宝、罗明辉等人，成为一个引人注目的群体。连续不断、质量不凡的成果，的确让音乐学界刮目。

利用香港政府的雄厚财力培养内地学者，是曹老师的一大发明。他的过人之处也在于把一批有经验的学生聚拢在一起，不但可以使自己近距离地感受大陆学术群体的长处，而且翻开了内地学术界与香港学术界深度交往的历史。教学相长，他既充分肯定内地学者贴近民俗的长处，也指出受制于"单色系"教育和一统模式的短视。

许多人不以为然地说:你们这批人大都在内地积累了经验，到香港不过是镀层金而已。确实，我们这批"高龄"学生在田野考察中已经积累了一些经验，然而没有香港中文大学的环境，没有马上就能够阅读世界上最新出版物的图书馆，没有不受制于任何条条框框的自由，没有曹老师带领大家畅所欲言的讨论，没有来自世界各地学者的会议和讲座，没有丰厚的奖学金因而不愁吃不愁穿("这可不是适合饿着肚子讨论的问题啊")，没有撰写博士论文的最后一搏，我们就达不到现有高度。内地机制中，许多领域约束手脚，仅仅图书馆里的"禁忌"就让人憋气，更别说那些贵得惊人却带来鲜活理念、上个月刚从英国牛津出版社运来的图书。可以说，只有在内地"困扎"停当，再到香港放开手脚，才能脱胎换骨，鲤跃龙门。无此境况，成功率绝对不会这么高。

香港中文大学沿用国外大学模式，通过大量阅读和思想交锋训练学生。老师每周布置一组阅读材料，厚厚几本代表性人物的代表作，摞起来可以砸死人，今天想起来都觉得恐惧。稍稍计算一下，一个礼拜不吃不喝不睡不玩，也不可能读完指定书目。困难的不止阅读，课堂上对作者及其研究方法的口头总结和书面评价，才是"是骡子是马"的检测场。面对年龄上小一轮的香港学生的诘问，让我们这些心有余而"言"不足的"高龄学生"一次次汗颜。年龄大，英文差，读得慢，词不达意，强烈的紧迫感让人在不

该学艺的年龄突飞猛进了一把。生活中的粤语和学业中的英文，使人感受到心理压力，还有那种以语言为划分标准把香港划归现代文明而将内地划归不开放的传统社会以及试图通过这种划分表达只有香港才堪与英国比肩的“潜台词”，让人精神昂扬，必欲翻身而后快为内地争气。只有在孤独中忍耐、挣扎过的人，才能刻骨铭心于那段无法编排的强刺激带来的生命勃发。读过许多留学生写的克服语言障碍、适应生存环境的故事，那些曾因作业中红笔满篇的修改而沮丧却必欲超越当地人而名列前茅的坚定信念，反映了一代人“敢教日月换新天”的“革命教育”留在骨子里的“后遗症”。可以骄傲地说，香港中文大学音乐系历史上最好的一批学位论文，就出自这批心中有股不平气的“高龄学生”之手。当然，外人还是难以理解面对经济大潮席卷而来只身跑到香港读书因而潜心学问并于绝处逢生的澎湃心潮。这一点，我们明白，且难与外人语。

说到转变，我想谈一个实例。到香港前，我怀着当时学术界惯有的偏见，不屑一顾寺院道观的僧侣道士，因为在我们成长的生活景观中（“扫除一切害人虫”）根本没有和尚道士，我们完全不知道他们在乡村生活中扮演的角色。我们眼中只有干部、农民、工人、学生等，他们是社会的主要成分，主宰生活，指挥棒握在干部手中。然而，曹本冶不断在我面前提醒和尚道士的重要性，我却一直当耳旁风。直到有一天，我在汇总自己的笔记时发现，一个个重要的被采访人几乎众口一词：他们过去的身份是和尚道士。也就是说，过去掌握音乐、科仪等复杂技能的人，绝不是一般农民！主导底层社会生活内核的阶层就是和尚道士！而所有的乡村行为（音乐文化）无疑就来自这份信仰。一份份自己记录的笔记摆在面前，串联起来使我大为震惊。为什么这个我几乎从没看上眼的阶层主宰着乡村生活的基本样式，乃至乡村音乐的基调？至于具体到只占乡村总人数不到百分之一的和尚道士阶层为什么在乡村生活中成为主心骨，我完全没有意识而且不知道怎样解释。解释原委，自然要从僧侣阶层与民众生活的密切机制和维持乡村

精神的核心信仰中寻找，这当然是曹老师一直在解释的。这个时候，我才懂得了他的博士论文为何把解读道教仪式音乐作为立点的原委。他逼近仪式的表演机制，提出支撑仪式行为的核心是“民间信仰”，并把一整套贯穿“音声环境”的理念对应于“执仪人”——道士僧侣。无日无夜、翻来覆去的阅读，让我第一次对乡村仪式“执仪人”的“阶级成分”有了深刻记忆，第一次感到信仰与生活的密切关联，找到了运用理论解释中国实践的钥匙，这种感悟，无疑来自曹老师的灌输。

大学里的科研经费都来自各种项目，老师申请到的最大一笔是台湾“蒋经国研究基金”，上千万元，最大限度地保障了研究人员数年间的田野考察、出版补贴、劳务稿费。老师可不是个书呆子，厚厚的申请报告看得出所下的功夫，透出学者应付生活的能力。“蒋经国研究基金”看上去更像一项有政府支撑、私人资助而且持续数年的台湾形象广告，因数额巨大而吸引了全世界有头衔的人，竞争激烈（英国的钟思第的申请就未获成功），殊难成功。遇此繁杂手续，他全力以赴，不达目的，誓不罢休。作为学者，哪里知道做研究还要办理诸如填写报表、提供预算、罗列计划、阐述意义等一系列“烦心事”。表格上每个单元的篇幅，足以顶得上一篇学术论文，不但要清清楚楚，而且要有说服力。一套表格填下来，真让人扒层皮。在西方的“游戏规则”中，以教授为职业的人必须面对不全力以赴就绝难成功的“烦心事”。老师把每次申请当成一次机会，其间的经验对于处于不同制度却面临同样问题的我们也弥足珍贵。

一个人的成长需要环境和老师。2011 年在中国音乐学院杨红主持的课题“秦直道”论证会上，眼睛不好的董维松教授说：“我眼力不及，帮不了杨红，你们都来帮帮她。”言之未完，泪如雨下。这让我突然感到，一个人有老师关心是件多么福分的事。同样，曹老师在香港为来自内地的学生争取每一个与当地学生同等机会而毫无客气据理力争的样子，也让我感受到老师的那份关爱。刚到香港，宿舍未定，不知道第一个晚上睡在哪里。面对

流落街头的危境，曹老师竟乐呵呵地打开房门，让我在他办公室里度过了留学生涯的“初夜”。除了一只行李箱，我徒有四壁，曹老师把女儿的电脑送给我，免我之忧。无须说，我的博士论文就是从那面屏幕上一点点“闪”出来的。自然，曹老师还时不时把“高龄学生”们带到各家酒店享受粤菜。无敌海景、豪华酒店的落地窗前，令人口舌生津的上等西餐，让我们这些在刀子、叉子、勺子面前手足无措、不知道该动哪件家伙“解读”一道道需要不同工具的“对象”的人，了解了中西合璧的香港文化，并产生了“何不食肉糜”的古老愉悦。每上一个台阶，人们都会看到老师的身影。我至今依然相信，维多利亚港湾的岸头永远有挚爱我们的老师，他拉着我们进入那片深蓝色的海湾，也托着我们进入精神世界中蔚蓝而深邃的空间。

作为延续，上海音乐学院在曹老师于香港中文大学退休之际建立了“中国仪式音乐研究中心”（上海普通高等学校人文社会科学重点研究基地），把研究中心平移到内地，使回到内地的“香港军团”再次获得了连接。仪式音乐研究中心成为引领民族音乐学开启智慧的资源库，上海音乐学院提供了吸引更多人参与的机遇。然而转瞬之间，老师“又一次”退休了。离开连接空间，让学生们感到自己的一段历史似乎也“退休”了。虽然与老师也不是常见面，甚至相当长时间也无缘见面。然而他的名字频频出现于学术和生活空间中，便构成了我们感知社会的网络。网络不存在了，好像自己也不存在了。只要老师在身边，我们就能相互感知：北京的薛艺兵、杨民康、杨红、齐琨，上海的刘红，广东的周楷模，天津的方建军，武汉的臧艺兵，成都的杨晓，福建的周显宝，以及依然在香港的罗明辉——这个网络都因老师而连接着。老师是学生们寻找自己所处“生物圈”的标志，一个确认自己位置的圆心。

开会那天，上海音乐学院会议室的墙上有一幅画，画境好像是李白的“朝辞白帝彩云间，千里江陵一日还”。小时读此，觉得李白大概正值盛年，后来才知，写此诗时，他已烈士暮年，但心态却那么年轻，看不出半点“花

甲”。学生们希望老师也能保持如此心态。

一个人一生能做一件惊天动地的事就了不起，能够留下一个被学术圈长久使用的概念更不容易。什么名词概念没在中国学术界盘旋过？但留下来的不多。让各持己见和挑剔的学界接受一个概念不是件容易的事儿。人们从不同角度审视度量，数年或数十年过去了，被肯定和流传的新概念并不多。一位学者有一个概念出自自己笔下，如同作曲家的一首作品万世流芳、科学家的一个定理被后世应用一样，自然值得自豪，因为这种不是被版权局批准而是学术界自觉运用的概念委实不多。我们为跟随过老师而自豪。之所以写下这些，当然是因为老师对我们产生了持续而深远的影响，让越来越“高龄”的学生们念兹在兹。

原载《音乐艺术》2014 年第 1 期

杨荫浏与四大知识群体



杨荫浏的一生可分四大阶段。第一阶段在家乡无锡(1899—1928),第二阶段在基督教“六公圣会”(1929—1941)工作,①第三阶段在重庆青木关和南京“国立音乐院”(1941—1948),第四阶段在北京的中国音乐研究所(1949—1984)。

四个时期,对应于四个组织,四批人,四种文化质地。四种组织是:民间“天韵社”,基督教“六公圣会”,大学“国立音乐院”,研究机构“中国音乐研究所”。四批人或者说四大知识群体是:传统曲社的民间音乐家,西方教会的宗教音乐家,陪都大学的文人教授,新中国的音乐家。四种文化质地是:传统文化,西方文化,民国文化,现代音乐学。几种背景甚至可以明显地体现在他的服装上:长

① 梁茂春:《杨荫浏采访录》:“杨先生对我说:‘从 1929 年到 1941 年,我是宗教音乐家。’”《中国音乐学》2014 年第 2 期,第 23 页。

衫、西服、大襟服、中山便装。四段人生，四种组织，四批人物，突显了杨荫浏身上的四种知识结构。杨荫浏受惠于四种文化背景，四种文化背景源自四个知识群体，四个知识群体对应于四段人生。四种“原色”，构成杨荫浏的生命基调。

杨荫浏交往的四大知识群体的代表人物有：家乡的老师吴畹卿、阿炳；西方老师郝路义（Louis Strong Hammond 1887—1945）与“六公圣会”的刘廷芳；重庆的朋友：沈从文、杨宪益；中国音乐研究所同事：李元庆、曹安和等。当然，对杨荫浏产生影响的不仅是四个团体的几个人，而是以吴畹卿、阿炳、郝路义、刘廷芳、沈从文、杨宪益、李元庆、曹安和为代表的那个知识群体。有师承关系、协作关系、同事关系、朋友关系。亦师亦友，亦伴亦侣。

人的社会关系有的来自地缘，有的来自业缘，有的来自机缘。人在其中接受教育，培养信念，感受时代，获得信息。与之交往者的品位档次，决定了接受者的品位档次，“识趣既高，兴象自别。”[1]杨荫浏的运气就在于接触的人物大多是时代精英，因而获得了良好的教育和坚定的信念。从其人生历程的纵向坐标延伸至横向坐标，可以看到他所接触的人物的基本价值取向，因而也可以通过这些人物梳理他的生命主题。

家乡传统文化

无锡“天韵社”是给予杨荫浏传统音乐教育的最重要的社会团体。成立于明代天启、崇祯年间（1621—1644）的“天韵社”，到了吴畹卿（1847—1926）时代，呈现出传统文化日落返照时的辉煌。少年时代，杨荫浏进入弥漫书香、触目皆宝的曲社，持续了十五年。他聪明过人，凡三弦、笛子、琵琶、二胡，诸般乐器，莫不一试即通。曲社浓厚的氛围，为少年杨荫浏的启蒙心智打下了基础。可以说，从乐器到演唱，从十番到昆曲，从音乐学到音

① （清）邓廷桢：《双砚宅词话》，引自《词话丛编》（三），北京：中华书局，第2530页。

韵学，基本功训练到家。

典型事例是杨荫浏抄录的吴畹卿藏清光绪七年（1881年）的昆曲曲谱。他缮写油印的《天韵社曲谱》（六集两函）完成于1921年，不但是其年轻时代所下功夫的见证，也是学习内容的明证，更是他晚年尚能背诵的九十多套昆曲的物证。

虽然曲学知识主要来自吴畹卿，但影响他的决非仅此一人，而是旗鼓相当的一批民间精英。后人关注的或者希望解读的就是冰山一角下面托举杨荫浏的那座巨大冰川。杨荫浏早年写作、晚年编辑成组的短文《天韵杂谈》，记录了曲社成员的高素养：陆振声善鼓板，蒋旸谷善三弦，张敏斋能笛与鼓板，惠杏村弄笛，陈馥亭善笛……沿袭清唱传统的精英，闲居静思，朝夕聚晤，昆曲丝竹，终年不断，是一方水土培育的一根粗藤上结出的一嘟噜甘果！

后人只知吴畹卿，不知的艺人还大有人在。杨荫浏的记录让人知道了"各抱绝技，称一时之秀"的辈出英才。吴畹卿和与之齐名的陆振声、蒋旸谷、张敏斋、惠杏村、陈馥亭、朱勤甫等，个个身怀绝技，人人旗鼓相当。翻读《天韵杂谈》，追观前贤，可以约略估量隐藏于江南小镇的强大阵容。杨荫浏行走的空间充满这类人物。这就是托举冰山一角的巨大冰川，无需说，大部分现有视域的表达，都搞错了冰山之上和水面之下的比例。

影响杨荫浏的另一个传统社团，是无锡"雷尊殿"的道士群体。1911年，12岁的杨荫浏认识了阿炳，跟其学习江南丝竹《三六》《四合》，此前，与哥哥杨荫甫，一直跟随雷尊殿的颖泉道士学习音乐，并逐字抄录其带来的工尺谱。颖泉出任住持，无暇顾及，才介绍阿炳前来。不难看出，两位前后脚踏入杨家的道士，是与"天韵社"不同的延续地方文化的另一类型的民间音乐组织。虽然杨荫浏与颖泉、阿炳的师生缘不长（颖泉约六年，阿炳不到一年），因杨家人对道士阶层的歧视而没有继续，但可以看到，这根线早就搭上了。1950年，杨荫浏为阿炳录音后，两人心情愉悦，一起合奏了两曲

（因为录音磁带太少而抹掉），说明两人所奏乐曲是共同熟悉的。这也是杨荫浏带着录音机采访时听到阿炳数年不动乐器却依然坚持录音的“前理解”。

今天，了解杨荫浏如何储存传统音乐深厚底蕴的环境，就等于了解了“天纵之才”的阿炳也非“天外来客”的相同背景，《二泉映月》吐露的神思，更非“游心尘外、超然神授”的突降灵感。据曹安回忆，与阿炳直接交往的有评弹艺人张步蟾、锡剧艺人袁仁义、雷琴艺人王殿玉。按照艺术史上一群艺术家“扎堆”是其相互成功条件的规律，自然明白，阿炳身处的环境，也站着一个水平等量齐观的道士群体，一批道教乐班常年合奏的同门兄弟。“雷尊殿”的同道，就像海顿、莫扎特、贝多芬、舒伯特等维也纳“古典乐派”成长的庞大群体一样，同居一城，相互熏陶，相互影响，因而相互塑型。西方音乐史家发现，巴赫家族不是一两个人，而是二三十人，抱团扎堆，一窝一窝的。血缘加地缘，使得个个精彩，人人杰出，曲曲经典，章章隽永，巴赫不过是宝塔尖的体现者而已。如此说来，阿炳也不过是宝塔尖上的体现者而已。如同一根老藤上不会只结一颗大葡萄，而是粒粒饱满、颗颗茁壮、个个水灵，一嘟噜一嘟噜、成串成串的数不清。

“人杰地灵”指的是像吴畹卿、阿炳一样深埋民间的曲社群体、道士群体，虽不能说个个如此，至少隐藏了像阿炳、吴畹卿以及像杨荫浏笔下“天韵社”中的曲师那样的一批人。他们没有业界头衔，没有专业证书，没有学院文凭，但手中的、嘴中的、谱中的音乐，确是无可置疑的明证。阿炳、吴畹卿，天天与一群鼓琴读谱、日以为娱的人打交道，与物推移，水涨船高。一个人绝不会冷不丁地冒出来，背后必定站着一个相拥相长的群体，甚至是更高一筹的师长。历史只记住了阿炳、吴畹卿，也总谈论阿炳、吴畹卿，无名无姓或有名有姓却没有风行天下的艺人，大多数消失在阅读和谈论的眼界之外。若没有杨荫浏的记录，隐藏于江南迷蒙水乡的曲社，从明代延续至清代的生活痕迹，就会“半入江风半入云”。一般人只关注“暴风眼里”的人，而不关注暴风之所以起于青萍之末的风头水尾，只关注表面上不多几

个被传扬的符号，而忘记了构成塔尖之所以凸显的锥形塔基。但“新史学”渴望要解读的恰恰就是培育出吴畹卿、阿炳、杨荫浏的场景，即以“天韵社”“雷尊殿”两个民间社团为代表的无锡城的“整体”。培育吴畹卿、阿炳、杨荫浏的环境，上有父辈同观的道士，下有眼光挑剔的票友，左有道乐班的“梵音”高手，右有“天韵社”的清客。每个人都是一张嘴就能清唱十几出昆曲的人，一上手就能演奏数十首器乐曲的人。随便几位，哼哼两句，就是流传了六百年字正腔圆、合辙押韵的《牡丹亭》《西厢记》；鼓板一敲，就是成龙配套、严丝合缝的《鱼合八》《下西风》。他们三天两头，聚集一起，一凑合就是一首绝唱。须知，无名的大多数和“整体”才是地方文化的底色，才是托举阿炳攀上天庭、摘取桂冠的常春藤，才是杨荫浏把录音话筒伸向阿炳的准确定位的“直觉判断”。

杨荫浏从小游走在高手云集的道观，从小接触高手林立的曲社，从小聆听曲风高雅的乐曲，必然从小具备超级精致的品位。没有什么比听得到、看得到的音乐更让有心人心甘情愿接受家乡文化。上接师承传统，下接方域地气，左采“天韵社”之众长，右取“雷尊殿”之独善，上下左右，合在一起，就是一份“集体记忆”！再加天资聪颖，自试砥砺，见贤思齐，善于吸纳，焉能不得天独厚，终成大器？

六公圣会与西方文化

如果说传统文化在少年时期飘入家门是自然而然的事，那么西方文化不请自到、破门而入就是天赐良机了。1913 年，美国传教士郝路义拜访邻居，偶然听到杨荫浏咿咿呀呀的琴声，因而走进了这位少年的生活。一个概率上几乎不可能的机缘，一位与江南小镇的“蓬头稚子”不可能交集的美国人，一位不请自来而且一来就不走的西方老师，真如上帝福音，从天而降。20 世纪初江南小镇难得一见的西方“家教”，就这样不可思议地送进了家门。

郝路义的到来，让杨荫浏的知识结构产生了质变。社会转型期知识分子必须具备的西学，竟然这样吹进了杨荫浏的胸怀。郝路义教杨荫浏钢琴、和声、英文，让迷恋音乐的少年听到了另一种声音。按照民族音乐学的说法，杨荫浏在尚无偏见的年龄，以开放的心胸吸纳了异质文化因而提前成为具备了"双重乐感"的人。我们虽然无法想象中文并不怎么流畅的郝路义与英文并不怎么流畅的杨荫浏如何开始课堂交往，却能够想象，这一来一往、一浅一深、课里课外、弦内弦外的交流，使两位心灵超级敏感的人，双双获得了奇特的"异文化"营养，乃至到了杨荫浏的第一篇中国音乐史论文竟然用英文写就，[①]而郝路义的中文也到了可以写律诗的程度。两人的关系迅速升温，乃至到了杨荫浏认郝路义为"干妈"的程度。对西方音乐的心悦诚服，可用一个事实证明：杨荫浏于1920年加入基督教（21岁），成为"中华圣公会"的正式教徒。

套用"原生态"概念形容两套教育模式：杨荫浏学习传统音乐是跟真正的民间音乐家，学习西方音乐也是跟真正的西方音乐家。都非"二传手"。两个组织是"原生态"，两类老师是"原生态"。信息直接，不假他手，没有中介，一步到位，效果自然非同一般。

郝路义以敏锐的直觉，明白眼前的青年人的价值。如果用伯乐这个词在发现人才以及负责送一段路和承担相应后果的完整含义来衡量，郝路义是真正做到此点的人。为了生计，杨荫浏于1937年到昆明"中央机器厂"任总务会计工作，1939年郝路义不顾一切，把"下水"的杨荫浏从世俗事务中拉了回来。这是一般老师不会做也不愿意负全责去做的事。她毫不客气，强行干预杨荫浏的个人生活。"干妈"可不是指手画脚、站着说话不腰疼的人，而是一开始就为杨荫浏找到了解决生计的工作，定位了继续从事音乐事业的线路。遇到这样"专横跋扈"的"干妈"，求之不得！没有郝路义

---

①《An Outline History Chinese Music》，获上海"光华大学"英文论文竞赛第一名的金质奖章。

的慧目和慈爱，杨荫浏便可能从濒临失业的状态滑向与早年积累完全相反的经济领域（像哥哥杨荫甫一样）。回过头来看，全靠“干妈”让他在熟悉的声音中慢慢回暖，迂回到音乐学。杨荫浏悬崖勒马，声名彰于天下，郝路义之大节，也因之而得附以成名。

1929年秋，而立之年的杨荫浏在郝路义推荐下，应基督教圣公会之聘，就任人生的第一份正式工作。从宗教团体的运营机制和操作手段来考察，这个操控世界的庞大机构之所以运转畅顺，就在于提供了足以养得起音乐家的资金，让受惠的年轻人免受生存压力和其他诱惑。杨荫浏在教会的工资是两百美金，足以衣食无忧。他在收入殷实的教会中供职，一直持续到1941年，共计十二年。

西方教会登陆中国，20世纪30年代时已经成为一个颇具影响力的群体。基督教的信仰核心是《圣经》，延伸载体是《圣歌》，但分支教会的形成，因地因时而异。两套文本，翻译混乱，版本迭出，声音零乱。于是，就有统一范本的需要。虽然百科全书式的文本越印越多，但对于教会来说，圣歌圣咏不能自由表述。“六公圣会”做了一件从国际基督教层面和中国基督教领域来看都是立意长远的事，编辑统一的《普天颂赞》，把自传教士进入中国数百多年间各地采用的原本相同但传本不同的赞美诗汇集起来，统一为权威唱本。这就需要一个组织，统一歌词，统一曲调，翻译编修，合璧中西。技术繁难、规格严格的事，非要一批专家干上几年才行。“六公会联合圣歌委员会”就是顺应要求建立的机构。杨荫浏施展才干的机会来了。

1931年“六公会联合圣歌委员会”成立，杨荫浏出任委员、总干事，负责赞美诗的歌词翻译与音乐编配。在杭州，他与曾任美国驻华大使司徒雷登秘书的美国人费佩德（Robert F. Fitch）共事，协助编译《小圣经》等书。1932—1935年，转至北平“燕京大学”，与刘廷芳一起编译《普天颂赞》。此时，还协助刘廷芳编辑宗教刊物《紫晶》。杨荫浏译述的赞美诗诗词，大部分刊载于此。1934年，宗教月刊《真理与生命》开辟宗教音乐理论专栏《圣

歌与圣乐》,刘廷芳与杨荫浏共任主编,共出十四期。杨荫浏译著的宗教音乐文章,大多刊载于此。杨荫浏的西方音乐学知识和对音乐的基本理解方式,无不与此期的研究和写作有关,也无不与教会这棵大树有关。此时的他,应该算作被甄别出来具有特殊宗教知识储备的"上帝选民"。

1935 年夏至 1936 年 4 月,杨荫浏赴上海"美华印书馆"校订书稿,《普天颂赞》于 1936 年 5 月出版。书中,杨荫浏作曲十五首,作词七首,翻译修订歌词二百零七首。十二年间,杨荫浏为中国基督教贡献了一本至今传唱不衰的赞美诗《普天颂赞》,从"物种意义上"重塑了中国基督教音乐景观。发行量迄今没有任何乐谱可以企及的《普天颂赞》的音乐意义当然没有宗教意义大,但不能否认其文化史意义。

教会聚集了一批杰出的知识分子,与穿着温文尔雅道袍的外表不同,那里诞生了最具批判精神的学者和思想家。传播基督教的斗士,是一个敢于面对自己所处话语体系与来自四面八方的中国土壤不对接却不动摇的群体,艰难可想而知。"联合圣歌编辑委员会"就是由这样一批翘楚之士构成的学术团队,如美国人范天祥(Bliss Wisnt)、刘廷芳等。

范天祥(Bliss Wisnt, 1895 - 1975),美国传教士,1895 年生于卫理公会的牧师家庭,1920 年毕业于俄亥俄州卫斯理大学,1923 年 8 月到中国,任职于燕京大学,为中国培养了一大批音乐人才,是第一个指挥大学生合唱团演唱韩德尔《弥赛亚》的人。硕士论文《中国曲调复音处理的可能性》,博士论文《音乐在中国文化特点与功能》(1946 年获博士学位)都与中国音乐有关。他曾在 1925 年孙中山的基督教式葬礼上负责演奏钢琴。1936 年任《普天颂赞》音乐主编,参与并见证了圣乐华化的历程。他热爱中国,积极向西方国家介绍中国圣乐。1951 年 4 月回国,在华居住长达二十八年。

刘廷芳(Timothy Ting fang Lew, 1891 - 1947),浙江温州人,字亶生,早年就读上海圣约翰大学,后入哥伦比亚大学,获心理学与教育学博士,再入耶鲁大学神学院,授予牧师资格。李跃森在《司徒雷登传》中描述,刘廷

芳是燕京大学校长和美国驻华大使司徒雷登亲自培养和深为倚重的人，是该校的决策人物之一。曾任燕京大学神学科科长，中华基督教教育协会第一任华人会长，协助主持孙中山基督教葬礼仪式。特别因为圣诞歌《平安夜》[莫尔(Joseph Mohr)作词、格吕柏(Franz Gruber)作曲，完成于1818年]译配中文而著称于世，为基督教的"本色化"做出了杰出贡献，被称为"全中国最有价值的二或三个华人基督徒之一"。

杨荫浏相处最长的是刘廷芳。北京燕京大学期间，杨荫浏住在刘廷芳家，长达四年。为杨荫浏事业的开拓，提供了一系列机会和帮助，可谓同道和盟友。

可以说，"六公会联合圣歌委员会"拥有最好的编辑组合，是"豪华阵容"。于是，身材纤细的杨荫浏就被生生塞进笔挺的西装和精致的牧师道袍中，乐此不疲，甘愿牺牲，挑战艰深的"赞美诗"。

知识转化为实践，积累转化为职业追求，必须与具体事结合，满腹才华和远大志向的年轻人，必须站到一个平台上。杨荫浏之所以能够取得教会信任并从事热爱的事业，是因为早年的音韵学积累。若无吴畹卿，就不可能把赞美诗的词曲配得合辙押韵。音韵学、音乐学的基础，让杨荫浏获得了用武之地。六公圣会不问学历，只认执行力，突显了不拘一格、唯才是用的大度。"委以大郡，任以威武，事有柱国之寄，情同子孙之亲。"①于是，杨荫浏不但仰视天穹，引吭高歌，也撰文编著，阐述义理，把早年积累派上了用场。出任《普天颂赞》和宗教杂志《紫晶》《真理与生命》的多重编辑，无不证明他获得了兼有牧师和音乐家双重职业的同事们的多方认可。杨荫浏以敬业精神和奉献精神，证明了自己一有音乐天资，二有音韵知识，三有社会责任。后来范天祥邀他去美国，就是看到他的能力，虽然他拒绝了这份真诚邀请。

---

① (后汉)朱叔元:《为幽州牧与彭宠书》,(梁)萧统编、(唐)李善注《文选》(五),李培南、李学颖、高延年、钦本立、黄宇齐、龚炳孙标点整理,龚炳孙通读。上海古籍出版社,1986年,第1877页。

杨荫浏于而立之年进入“六公圣会”，十二年的教会生涯(30到42岁)，可谓生命中最美好的时光。基督教文化在杨荫浏的生活习惯上留下了深深痕迹，他一生都有穿西服打领带的习惯，衣冠整肃，望之俨然，直至斯文扫地的“文革”。教会梳理了他的知识谱系，也开辟了精神航道，培育了他的健全人格。他一生平静的性格，应该取决于这段经历。

西方政治学有一个词 sinkcost(沉没成本)，意思是一个人为某项事业付出了精神、信仰、人生、青春，这份付出是讨不回来的，唯一的梦想就是想方设法让事业成功，借以彰显价值。杨荫浏生前总有一事放不下，即无法表述这段生活。他不止一次对向延生、梁茂春等人正色道：“我还是个宗教音乐家!”以杨荫浏与晚辈的距离，他不顾对方是否理解，直面此言，让记录者印象深刻也感到震撼。这样的心语大概属于一生受惠却难谢恩主的隐痛。身处不能谈论宗教的时代，杨荫浏却于晚年毫不隐晦甚至津津乐道于自己是个“宗教音乐家”(这种身份认同是否可以引申为“我还是个基督徒”)，无疑是一份无法忘怀的遥寄。

重庆北碚与民国文化

20世纪的学术转型，造就了一大批视野开阔、学殖深厚、不可复得的硕学鸿儒。学术界谈论的“民国学术高峰”(甚至视为与先秦、魏晋、清末并称的思想史上的第四座高峰)，以聚集陪都的一批大学为典型。由清华、北大、南开(并称三大校)、燕京、复旦为主体组建的“西南联大”无意间成为那个时代教育精神的象征，被誉为20世纪的“最好大学”，历史地位越来越得到认可。①

① 美国弗吉尼亚大学历史学教授易社强，花了十五年时间进行调查研究，写出了一本七百页的西南联大校史：《联大——在战争与革命里的一所中国大学》。这位美国历史学家认为：“西南联大是中国历史上最有意思的一所大学，在最艰苦的条件下，保存了最完好的教育方式，培养出了最优秀的人才，最值得人们进行研究。”姜弘：《和“五四”同行——读刘绪贻先生的口述自传》，《读书》2009年12期，第33页。



20 世纪 30 年代，民国的“黄金十年”已近尾声，经济文化蓬勃发展，学者和作家都处于人生高峰。此前分散于不同城市、不同大学的学者，为避战乱，汇聚一地。异族入侵，一致对外，对内反而宽松，偏安一隅的学术界有了难得一遇的自由环境。1949 年后，国共两党分裂，人才一劈两半，西南联大仍是百分之百。这就是陪都知识群体不可替代的地方。

1941 年 9 月，杨荫浏应聘就任重庆青木关“国立音乐院”教授，任国乐研究室主任。1944 年，兼任北碚民国政府“礼乐馆”编纂及乐典组主任，直到 1948 年迁往南京。这期间，杨荫浏与很多人有过密切接触。因为人物很多，这里只能择要介绍几位。

抗战后，内地大学纷纷迁往西南，以昆明和重庆为主。在昆明期间，据他本人、查阜西、张充和等人回忆，住在昆明郊区呈贡龙街的“杨家大院”。这个院子里住着沈从文、张兆和夫妻、张充和、杨振声、杨荫浏（1939 年秋入住）、曹安和、查阜西、孙伏煦，唐兰。吴文藻和冰心夫妇则

住在不远的半山腰。

杨荫浏《再谈笛律答阜西》有段回忆，可见接触的人物：

> 查先生还记不记得在昆明某次晚餐席上的事？大约是1939年吧？那次席上，有查先生，有郑颖荪先生，彭祉卿先生，张充和女士，罗莘田及丁燮林两先生是否在座，我记不得了。①

后来在重庆北碚，杨荫浏又与杨宪益、杨仲子为邻，宿舍被称为“三杨楼”。杨宪益回忆道：

> 1943年底以前，我们又从重庆迁往郊区小城北碚……（戴）乃迭和我到那里后，梁教授和胖诗人卢前，就安排我俩住在附近的一所礼乐馆的宿舍里，卢前是该馆的顾问……我们与两位杨姓的资深音乐学家住在同一座宿舍里。于是我们的宿舍就被人们称为“三杨楼”。那里一座两层小楼，背后有一个荒芜的花园。著名作家、《骆驼祥子》的作者老舍就住在离我们一二百码处。所以我们可谓得其所哉，和这些志同道合的朋友住在一起，我们以后三四年里一直生活的很愉快。
>
> 我很快就和两位邻居成了好朋友……杨荫浏正在编著一部中国音乐史。尽管我不懂中国古代音乐，但我常和他谈论这一话题。他对中国古代音乐史的热情激起了我更多地学习这方面知识的兴趣，于是在1943年至1945年间，我写了六七篇关于唐代音乐的专题短论文，并得到他极大的鼓励……作为我在战争期间的一位好师长、好朋友永远留在我的记忆里。他蹲伏在床前和一位同事下围棋，下了一整天，连中饭、晚饭都顾不上吃的情景至今历历在目。我常在一旁

① 中国艺术研究院音乐研究所编：《杨荫浏全集》第5卷，南京：凤凰出版传媒集团、江苏文艺出版社，2009年，第237页。

观看他下了一盘又一盘。我常替他把饭端来，他吃饭时目光一刻也没有离开棋盘。他晚年曾要我替他把一部中国音乐史翻译成英文。不幸的是，解放以后，我的生活过于紧张忙碌，竟没能安排时间替他完成这件事。①

杨宪益（1915—2009），翻译家、外国文学家。1934 年于天津英国教会学校毕业后到英国牛津大学墨顿学院学习外国文学，1940 年回国，曾就任于重庆大学、贵阳师范学院、成都光华大学，1943 年在重庆北碚及南京任编译馆编纂。1953 年成为北京外文出版社翻译专家，与夫人戴乃迭合作翻译中国古典小说《魏晋南北朝小说选》《唐代传奇选》《宋明平话小说选》《聊斋选》《儒林外史》《红楼梦》等。特别是夫妇二人翻译的《红楼梦》，被认为是权威版本，在国外广受好评，影响广泛。

戴乃迭，原名格拉蒂丝·玛格丽特·泰勒（Gladys Margaret Taylor），生于北京。杨宪益夫妇虽历尽艰辛，却以惊人速度翻译了大量作品。事业和生活上的完美结合创造了一个中西文化亲密无间水乳交融的范例。他们珠联璧合，双双获得“译界泰斗”的美誉。

杨宪益一生广交天下豪杰，但晚年认为，一生真正的朋友只有两人，其中之一是杨荫浏，可见青木关时的友谊有多深。②

杨仲子（1885—1962），号粟翁，音乐教育家，篆刻艺术家。生于南京，留学法国。渊博多才，除音乐外，兼文学诗歌，尤擅篆刻书法。20 年代，篆刻与齐白石齐名，徐悲鸿称“以占卜文字入印的第一人”。1941 年就任国立音乐院院长。刘天华墓志铭出自他笔下。刘天华、刘半农兄弟葬于北京碧云寺北门玉皇顶山坡，墓碑正面由胡光炜题“故音乐大师刘天华先生夫人之墓”。碑阴由当时国立北平女子文理学院音乐系任系主任的杨仲子书

---

① 杨宪益著、薛鸿时译：《杨宪益自传》，北京：人民日报出版社，2010 年，第 147—149 页。

② 观雪斋：《无从记起——与杨宪益先生的一次对话》，《传记文学》2006 年第 9 期，第 87 页。

写，全文五百一十九字，隶书俊秀，镌刻高超。中国艺术研究院音乐研究所的郭乃安（青木关时杨荫浏的学生之一）回忆，重庆时，杨荫浏的图章就是他刻的。

张充和性格爽快，对杨荫浏记忆殊深：

我们也是很熟很熟的好朋友。我们一起玩了很久，从云南一直到重庆……我们在昆明的时候就住的很近，也在一起做事。

我到重庆以前，先在昆明做事，在教育部属下的教科书编辑委员会，跟沈从文、朱自清他们一起编教材，我管诗词、昆曲、音乐这一摊，沈先生管现代小说，朱自清管散文。那时候西南联大刚成立不久，沈从文同时在西南联大任教，我就和我三姐（张兆和、沈从文之妻）他们一家住在一起。（1939 年）我们花二十多块钱租了一个大佛堂（云南呈贡云龙庵佛堂），有四间小房可住人。前楼是沈从文一家，我住后楼；杨荫浏刚从后方来，住在旁楼；在西南联大管行政的杨振声，住另一个旁楼。我们几家人那时候吃、住都在一起。杨荫浏在昆明学校教音乐和算学，每天夹着本子急匆匆跑去上课，房门永远不锁，见什么人都点点头，说："对不起，对不起！"其实我知道他心里总是在想事。有一回，我和杨振声、梅贻琦几个人，老远的跑到学校去看他，他看见我们，点点头就走过去了，我们只好直接到他房间去了——他的房门永远开着的，过了好一会子他才恍然想起我们是他的客人，慌忙从外面跑回来，连说："对不起，对不起！"①

轰炸归轰炸。那时候，重庆的各种文化活动还是很多、很热闹的。重庆曲社在城里，以丝业公司做大本营；重庆的师范，在北培乡下……我在师范教戏，归在音乐系，同时在曲社里兼做文武场的，都是杨荫

---

① 苏炜：《天涯晚笛——听张充和讲故事》，广西师范大学出版社，2013 年，第 47 页。

浏。他会弹琵琶，还会吹笛子。他把我唱的戏，都从工尺谱翻译成五线谱。先让一个姓叶的学生来翻，杨荫浏自己再做校对；然后让音乐系的学生去唱，让我再走一遍。他做得很认真，足足翻译了十个旦脚戏，印出来给音乐学院做教材用，我这里还有当时的稿本。他用中国乐器来配，翻得很准确，注上各种符号，还写明“张充和的唱法”，听说后来还印成了书。①

房前屋后，皆是大家。座上高朋满，往来无白丁。根据其他人回忆，粗略统计一下杨荫浏此间接触的人物有：作家沈从文、张兆和夫妇，翻译家杨宪益、戴乃迭夫妇，昆曲表演艺术家张充和，曾任国立音乐学院院长的杨仲子，礼乐馆馆长卢前（冀野）②，1919年获美教育学博士的杨振声③，清华大校校长梅贻琦，物理学家丁燮林，作家老舍，作家吴文藻、冰心夫妇，西南联大教授向达、罗莘田（常培）、唐兰等。一起居住和工作的音乐家有：曹安和、查阜西、储师竹、李廷松、郑颖荪、彭祉卿等。

---

① 苏炜：《天涯晚笛——听张充和讲故事》，广西师范大学出版社，2013年，第45—46页。

② 卢前（1905—1951），原名正绅，字冀野，南京人。戏曲史专家、散曲作家、剧作家、诗人。1921年入国立东南大学，师从吴梅等。后受聘金陵大学、河南大学、暨南大学、光华大学、四川大学、中央大学等大学讲授文学、戏剧。国立女子师范学院（重庆白沙镇新桥）任教期间，1942年3月29日，即黄花岗七十二烈士殉难纪念日，由白沙音乐教育促进会与教育部音乐教育委员会合作，借驴溪半岛江津师范学校场地，举办“中国音乐月万人大合唱”。卢前撰写《白沙镇歌》歌词，吴伯超指挥，这是中国音乐史上第一次史无前例的万人大合唱。曾任《中央日报·泱泱》主编、国民政府国民参政会四届参议员、国立福建音乐专科学校（1949年后并入上海音乐学院）校长、南京市文献委员会主任、南京通志馆馆长等。

③ 杨振声（1890—1956），教育家、作家、教授。1919年赴美国哥伦比亚大学留学，教育学博士，1924年回国，历任武昌大学、北京大学、燕京大学、中山大学中文系教授，清华大学教务长、文学院院长。1930年任国立青岛大学校长。1938年任西南联合大学常务委员会委员兼秘书长、中文系教授。1946年负责北京大学北迁筹备工作。1949年后，于北京大学任教。1952年调任长春东北人民大学，吉林省人民代表大会代表、长春市政协委员。

杨荫浏昆明、重庆期间接触人物统计表

姓名	生卒年	单　位	地点	关系
杨宪益	1915—2009	翻译家、外国文学专家	重庆、北碚三杨楼	邻居
戴乃迭	1919—1999	杨宪益之妻，翻译家	重庆、北碚三杨楼	邻居
杨仲子	1885—1962	国立音乐院院长	重庆、北碚三杨楼	邻居
杨振声	1890—1956	1938年任西南联合大学常务委员会委员兼秘书长、中文系教授	重庆、北碚	邻居
梅贻琦	1889—1962	清华大学校长	重庆、北碚	朋友
卢　前（冀野）	1905—1951	礼乐馆馆长	重庆、北碚	朋友
向　达	1900—1966	古代文学专家、西南联大国文系教授	重庆、北碚	朋友
罗莘田（常培）	1899—1958	语言学家、教育家、西南联大国文系教授	重庆、北碚	朋友
唐　兰	1901—1979	古文字学家、西南联大国文系教授	重庆、北碚	朋友
丁燮林	1893—1974	物理学家	重庆、北碚	朋友
冰　心	1900—1999	作家	昆明	邻居
吴文藻	1901—1985	社会学家	昆明	邻居
老　舍	1899—1966	作家	昆明、重庆、北碚	邻居

分散于青木关的大学虽然不能等同于现代社团，但居住区域相对集中的文人群体，却相当于社会性团体，其间的往来不次于同事。来自全国各地的教授群体，生活上相互照应（杨宪益甚至给下棋的杨荫浏端饭），探讨学术更是应有之义。杨荫浏为写作《中国音乐史纲》，托沈从文从西南联大图书馆借阅古籍，从唐兰、向达处获得从法国带回的敦煌藏经洞曲谱照片，都是为研究提供了直接帮助的实例。至于"和这些志同道合的朋友住在一起，我们以后三四年里一直生活的很愉快"，早已超越了同事界限。"同明相照，同类相求。"（司马迁《伯夷列传》）学术操作方式上也相互传递，蔚然

成风，把小团体风格化为覆盖整体的精神。这些人物个性鲜明，可以细细罗列，但把他们置于一个相同环境，就能感受到相同性。无须说，一流的作家、学者、文人，对杨荫浏的影响难以估量。1954 年 6 月，中国音乐研究所刚成立时，聘请了一批“通讯研究员”，其中有沈从文、唐兰。杨荫浏与他们的关系一直保持到“文革”前。1952 年发现智化寺“京音乐”后举办的音乐会由老舍主持，无疑也是重庆邻居友情的延续。

以上是人物，再看著述。青木关是杨荫浏学术研究的第一个高峰期，也可以说是真正进入学术研究的成熟阶段。在青木关，他写出了《中国音乐史纲》《国乐概论》两部各二十余万字的著作，编著了教材《笛谱》《箫谱》《三弦谱》，与曹安和合作编辑琵琶古曲《文板十二曲》，在丁燮林帮助下编译了《音乐物理》，最重要的是，写出了被学术界认定为 20 世纪最杰出论文的《国乐的前途及其研究》。作者那种志存中国传统文化的志向，在这批著作中已经彰显无遗。

后人不仅想知道杨荫浏写了什么，还想知道他是在什么地点、什么时间写了什么？以及什么条件促使他写了什么？为什么杨荫浏于此时撰写《中国音乐史纲》？如果看到重庆大部分学者都于此时埋头著述学科史的背景，就会相信杨荫浏受群体行为影响的结论绝非没有道理的说法。1937 年钱穆在西南联大编撰完成五十万字的《国史大纲》，汤用彤《汉魏两晋南北朝佛教史》(1938 年成书)、贺麟《近代唯心论简释》(1942 年出版)、金岳霖《论道》(1940 年出版)、冯友兰《贞元六书》(1937 至 1946 年所著《新理学》《新事论》《新世训》《新原人》《新原道》和《新知言》六种哲学专著的合称)，都于此时相继问世。1942 年梁思成在中央研究院中国历史语言研究所所在地李庄开始了《中国建筑史》的写作，翌年开始了《中国雕塑史》的撰写。学界认为，冯友兰、朱光潜、张岱年等哲学家都在西南联大有突出表现，1949 年后总体上没有超过此时。最后一拨民国人和文化人，包括风范、品行和创作，都再没有超过这个特殊时期，这与郑祖襄评价杨荫浏《中国音

乐史纲》在许多方面都超过了后来的《中国古代音乐史稿》的情况一样。

杨荫浏在燕京大学刘廷芳安排下，开始讲授中国音乐史，自然产生了系统撰写音乐史和国乐概论讲义的愿望。青木关时期有了充裕时间，《中国音乐史纲》于1943年年底完成。1944年1月，杨荫浏自己刻写油印，装订成册。虽未出版，但作为教材，获得了国民政府教育部（为避重庆空袭迁青木关）的二等奖。这部1952年由上海万叶书店正式出版的《中国音乐史纲》（1953年、2008年再版），为作者赢得了一生赞誉。

《国乐概论》的书名大概就是要在强劲的西方大潮下表达一种执拗的自信，甚至可以在抗战时期带上强烈的民族色彩和政治色彩。如同当下“民乐”被置换为“国乐”，把水平线拉到与“国学”“国语”的高度一样。《国乐概论》是个学术史上的“失踪者”，没人关注这部传统音乐的第一本教材。

杨荫浏此前一直没有机会投入中国音乐研究，此时一步到位，直抵高峰。一方面是多年积累，另一个方面不能不归结为战时环境的催生。如果说人的最好时光在45到65岁之间，即人文学科最出成绩之时，那么，杨荫浏的生命就处于这样的阶段了。有人把“抗战”与“文革”相比，就个体而言，“文革”时期的个人被政治运动、劳动改造、上山下乡、投入牛棚等所拖累，浪费了宝贵时间，做不了自己的事，断送了事业。抗战逆境，教授们虽然生活艰苦，没有娱乐，反倒有大量时间做自己喜欢做的事。两者相较，前者的个人时间未被占用，后者的个人时间全被占用。所以，不能一概而论“艰难时世”对人的影响。陪都时期，赋闲的知识分子静下心来，心无旁骛，埋头著述，未被会议、编辑、生意、杂务拖累，生命周期也正值壮年，精力旺盛，积累也使他们准备就绪，一旦全心投入，必然成绩斐然。

经典文献《国乐的前途及其研究》，虽为当时而作，但1989年重新发表于《中国音乐学》（第4期）后，竟让大家觉得，简直就是他起于地下为今天而作的。论题无意间与20世纪末至21世纪初中国音乐发展道路的热闹讨论相合，好像在四十多年前（初刊于1942年）就已藏下密卷为今日掴碎。

把杨荫浏的批评套在当代，居然贴切。这是因为，杨荫浏关心的问题，是20世纪整个中国音乐界最关心的核心问题。品味话语，足见其高屋建瓴和高瞻远瞩，也足见其学术思想已达炉火纯青之境。

聚集于陪都的大学，远没有今天豪华和气派，聚集于青木关的教授，远没有今天的富有和体面，甚至连起码的生活条件亦不可得。颠沛流离，艰难困苦，但物质简陋阻挡不了朴实无华的大学充满生机，拒当不了奋发有为的知识群体的创造精神。他们点的是煤油灯，用的是粗麻纸，写下来的，却是传世名作。

现代音乐学体系

1949年后，杨荫浏结识了一批完全不同的人，对思想和学术产生了更加重要的影响。若论时贤，与他共事的人有：顶尖级领袖人物吕骥、周巍峙、李元庆、赵沨、李凌、孙慎；顶尖级作曲家贺绿汀、马思聪、李焕之；顶尖级琴家查阜西、管平湖、汪孟舒、吴景略；顶尖级理论家缪天瑞、曹安和；还有大批顶尖级表演艺术家。这些人与杨荫浏生活在一个时代，他的成熟期，正好也是这批音乐家的成熟期。在新中国乐坛的台面上，胜友如云，英才尽显。杨荫浏与吕骥、李元庆等音乐界领袖人物一起，参与了国家初创时搭建音乐界框架的大事。参与国家大事的过程，也完成了他的自我塑形。

在中国特定的政治环境中，没有行政级别就不能参与相应级别的会议。聚会可能与业务有关也可能与业务无关，但通过聚会，他接触了精英，获知了动向，掌握了政策。居住京城并影响业界的顶层设计者们，一般人没有机会接触，不在皇城根，不参与音乐界大事，就不可能获得核心信息。知人知事，须有现场感，面对面，肩并肩，在碰撞中产生新思想。京城里的各种会议，音协的、音乐学院的、艺术界的、政协的，汇聚了不同级别、不同层次、不同专业的专家，让感应时代气息也感应社会氛围的学者，了解了国



家变化和学术动向。言谈中冒出来的滚烫思想，在当时不会马上传播，只有参与者才能汲取。社会活动中的交往，为杨荫浏走入新体制，铺垫了人脉。

杨荫浏、曹安和、李元庆、缪天瑞、查阜西聚集于中国音乐研究所，形成了现代音乐学的第一支力量。单枪匹马，形单影只，做不成大事。凡成大事者，必在群体中共同支撑。没有扎堆，中国音乐研究所就不可能获得持续半个世纪的领军资格。作为音乐学的精神堡垒，有精英，有精神，高尚其事。

《旧唐书》的一段话或许是解释唐太宗之所以成大业的秘诀。

> 时房玄龄、李靖、温彦博、戴胄、魏征与(王)珪同知国政。后尝侍宴，太宗谓珪曰："卿识鉴清通，尤善谈论，自房玄龄等，咸宜品藻，又可自量，孰与诸子善？"对曰："孜孜奉国，知无不为，臣不如玄龄。才兼文

武，出将入相，臣不如李靖。敷奏详明，出纳惟允，臣不如温彦博。处繁理剧，众务必举，臣不如戴胄。以谏诤为心，耻君不及尧舜，臣不如魏征。至如激浊扬清，疾恶好善，臣与数子，亦有一日之长。"太宗深然其言，群公亦各以为尽己所怀，谓之确论。①

吕骥姿宇魁秀，领袖气质在传播阿炳《二泉映月》的过程中表现得一览无余。领袖必有过人之处，说出的话，做出的事，自有常人不及之处。杨荫浏并非不知道乐曲价值，但未必能像吕骥一样高屋建瓴，更没有向中央人民广播电台举荐的身份。乐曲获得了非同凡响的影响力，这种见识足以让杨荫浏震动，靠一己之力，能否达到同一化境？他对吕骥敬佩有加，不是没有原因的。正是与这样的领导者打交道，使得杨荫浏懂得敬重同道。

李元庆是中国音乐研究所的行政领导者。杨、李相遇，是研究所的福分。杨荫浏五十岁，李元庆四十多岁，正直盛年。新中国音乐事业上的栋梁人物，可分两类，一类是实干家，像吕骥、李元庆。他们来自底层，淬炼于延安，具有超强的组织能力，既能写出高屋建瓴的文章，更擅长掌握机构的整体方向。他们与各个社会阶层都打过交道，诸事应付裕如，行政能力超级"给力"。另一类是书生，擅长文字，坚忍不拔，杨荫浏、曹安和就属此类。他们专心一事，心无旁骛，对行政事务不屑一顾，也缺乏耐心。团队建设，更多的是日常琐碎、书生既不擅长也不耐烦的事务。衡量一下这类能力，李元庆超过所有人。所以，李元庆与杨荫浏搭档，真是绝配。两人交往，同气相求。"双峰并屹，二水分流"。不但砥砺学问，而且精神相守。一个掌握机构运转，一个从事业务研究，无论是现实世界还是学术世界，分镳并辔，比肩而行，在学术转型与文化新命等关键题的定位上，异常清醒，十分合拍。

---

① [宋]欧阳修、宋祁等：《旧唐书・王珪传・列传二十》(八)，北京：中华书局，1975年，第2529页。

杨荫浏一直生活在国统区，对于“解放区”的人，肯定有诸多难以适应之处。李元庆给予他真心关照，使两种“背景”未成妨碍。杨荫浏之所以在此期间产生了那么多成果，未走弯路，总结起来，就是因为有一个无论是学术上还是政治上都默契配合并得到他真心敬重的核心人物——李元庆。李元庆建构的氛围，没有给知识分子扎堆的地方养成许多单位都有的相互拆台、相互倾扎的气氛，甚至把“许多人变为野兽”的时代，也保证了塑造正气。虽然不得不应付旷日持久、没完没了的“运动”，但导航人抵拒时弊，不允许形成“斗争”习惯。

以吕骥、李元庆为代表的既有士大夫气质又有反士大夫气质的现代知识分子，让杨荫浏的精神发生了巨变。杨荫浏的写作明显转向，完成了从一种话语体系向另一种话语体系的转变。

业务上帮助杨荫浏的是曹安和，大量的记谱整理工作，都是与曹安和一起完成的。在这方面若没有曹安和的扶助，杨荫浏的巨量成果也不可想象。到底是李元庆对杨荫浏的照顾重要还是曹安和的帮助重要？“梅须逊雪三分白，雪却输梅一段香。”（卢梅坡《雪梅》）

四股音源汇成的音量

一个人的成长和最终影响力是在群体中形成的，虽然学者的精神劳作是高度个人化的，但成形却是高度社会化的。接触什么人不但重要，而且举足轻重。杨荫浏的一生经历晚清、民国、中华人民共和国三个时代，也经历了东西方两种文明的洗礼，少年时读传统的书，青年时读西方的书，壮年时读近现代知识分子的书，晚年读马列的书。不同的营养，形成汇融一体的质地。社会交往无疑是扩大视野、增长见识的过程，这个过程对于年轻人的必要性，恰如苏辙所言：

> 辙生十有九年矣。其居家所与游者，不过其邻里乡党之人；所见

不过数百里之间，无高山大野可登览以自广；百氏之书，虽无所不读，然皆古人之陈迹，不足以激发其志气……故决然舍去，求天下奇闻壮观，以知天地之广大……至京师，仰观天子宫阙之壮，与仓廪、府库、城池、苑囿之富且大也，而后知天下之巨丽。见翰林欧阳公，听其议论之宏辩，观其容貌之秀伟，与其门人贤士大夫游，而后知天下之文章聚乎此也。①

视野在交往中不断开拓，创作“流派”如此，“学派”亦复如此。如果把“乾嘉学派”“高邮学派”作为一个大概念有些浮泛的话，那么把“天韵社”、“六公圣会”、青木关诸校、中国音乐研究所等组织作为一个具体团体，就有了相对集中的视点，容易获得实在的印象。

以吴畹卿、华彦钧为代表的传统文化，郝路义、刘廷芳为代表的西方文化，沈从文、杨宪益为代表的民国知识群体，李元庆、曹安和等为代表的现代学人，都对杨荫浏产生了深远影响。吴畹卿是经典意义上的传统音乐家，郝路义是经典意义上的外国音乐家，杨宪益是典型意义上的现代学者，李元庆是经典意义上的当代音乐家。背景不一，对杨荫浏起到的作用却是一样的。

总结一个人的成就，不能不观察其所处的环境和信息来源渠道。不同群体，见诸于杨荫浏经历的四端。前两者关乎教育，暗含了成长方向；后两者干系发展，确定了荣业所基。民间曲社、教会组织、高等院校、研究机构，汇集一起，让位于“四世同堂”中的杨荫浏，吸纳千溪百川，形成了自己的思想洪流。

如果选出四个标志性成果体现主流样态的话，那么第一阶段抄录的《天韵曲谱》，第二阶段编辑的《普天颂赞》，第三阶段撰写的《中国音乐史

① 苏辙：《上枢密韩太尉书》，吴楚才、吴调侯选：《古文观止》（下），北京：中华书局，1978年，第518—519页。

纲》，第四阶段总括一生的《中国古代音乐史稿》就是典型标志。第一阶段，抄摹前贤；第二阶段，编辑加工；第三阶段，始入原创，一步登顶，高不可及；第四阶段，则已是一个时代的代表了。四部标志性成果，代表了杨荫浏一生的四个台阶。

一批翘楚之士，被幸运之神安插在杨荫浏身边，让他们把各自的精粹，输送给一个学科的领航者。让出类拔萃的人更加出类拔萃，让得天独厚的人更加得天独厚。四个群体，千载难逢，可遇而不可求。

后人看前人，可以清楚一点，是因为看到了结果，并以此反推何以至此的原委。表面上似乎说不出杨荫浏的成果有多少来自四群人的影响，但可以相当肯定地说，影响无处不在。谁有机会在家乡遇到吴畹卿这样的老师？还未出道，就被国学、国乐武装好了。新时代到来了，中西对接，没有西方知识便不可能走得更远。郝路义远渡重洋，不期而至，领他进入教会，让其获得又一次提升的机会。一般来说，战争不会给人带来什么好处，但杨荫浏却因避难一隅，获得了交往中国各个学科精英的机缘。他们比邻而居，比肩而行，携手相扶，共享时风。1949 年后，一批在战乱中积累了丰厚人生体验和专业知识的音乐家共聚北京，杨荫浏又一次获得了提升机会。

我们不想按套路阐述传主的非凡睿智，更关注的是一个团体如何塑造了一个个体，或者说群体如何赋予栋梁之才以自我塑造的机遇。如此书写的目的就在于勾勒作为个体的杨荫浏在成长过程中渗透的团体因素。四组人物，连接起来，形成全貌；四股音源，汇聚起来，形成音量。发掘背景并不是要把一个人的成就归为几位老师和朋友，而是在追问主人翁接受各种知识谱系时观察使其最终吐放为灿烂花朵的成因。我们想说的是，杨荫浏的学术成就，不能单纯归结为他的聪明勤奋，还有催发其绽放的景深。

杨荫浏真有福分，每一个人生阶段都有一批师长、朋友、同事聚拢而来，为其铺垫道路，我们几乎无法说清到底哪个是他的“黄金时代”。第一是幸运地诞生在以吴畹卿为代表的传统曲社林立的家乡，自然而然结识了

一批继承传统音乐精华的杰出人物；第二是幸运地离开了家乡走进教会，没有青春毁灭；第三是幸运地归属到陪都大学的群体，与一批时代精英为邻；第四是走进中国音乐研究所，与不计得失的李元庆、曹安和共度后半生。一路阳光洒在身上，让后人逆光相望时，看到他伟岸躯体外镶嵌的灿烂金光。杨荫浏之所以成为一代宗师，就是因为握手大匠。靠近代表时代最高智慧的群体，自然就成为那个时代学术成就的最高体现者。

原载《音乐研究》2015 年第 6 期

不忍一生被这样抹去

——《李元庆纪念文集》编后记



由于杨荫浏在学术上的崇高地位，没有在中国艺术研究院音乐研究所工作过的人大都会犯个小错误——把杨荫浏视为“掌门人”。其实，杨荫浏只是学术掌门人，主持机构运转的行政领导人是李元庆。他被杨荫浏的大名遮蔽，没有引起足够重视。杨荫浏与李元庆，让外界充满尊敬，无数人围绕他们做过文章，但好像一直没有把两个人的地位说清楚。在机构运转的当量上，两人相提并论。为了不再把类似“错误”延续，中国音乐研究所的人都有个心愿，为李元庆编辑一本漂漂亮亮的纪念文集“以正视听”。迟迟未能如愿的原因自然是因为经费。

2004年夏，定居香港回北京办事的中国音乐研究所老前辈孔德墉，邀我与刘东升一聚。席间不知不觉间扯到这个话题上，我就把愿望说了出来。刚说完，立马后悔提起这件事，“一言出口，驷不及舌。”因为孔先生兴奋莫名，立刻探讨如何具体操作。孔德墉和刘东升，都是所里老人，一直有为老所长做点什么的愿望，这把火，一点就着。刘东升、文彦、范慧勤、周昌

璧、陈自明等“十间房”时期的老人聚会时，也一致认为，编辑《李元庆纪念文集》是实现心愿的最佳途径。2007年，孔德墉慷慨答应经费由他承担，并希望于年底编辑完成。有了经费，才算有了把心愿付诸施行的条件。

“有钱出钱，有力出力。”孔先生出钱，我们出力。与刘东升谈妥，他负责约稿，我负责出版。好在老同志一听此事都积极相应，纪念文章没多久就汇聚起来了。本来只想把纪念文章汇集一起，但编辑过程中，我发现全部文字加起来也没有多少，于是，我又有了新主意：何不趁此把李元庆的所有文论汇集一编？不利用这次机会出版，以后还有没有机会就难说了。原来人民音乐出版社出版过一本李元庆论文集《民族音乐问题的探索》(1983年)，但那本薄薄的小册子与他的地位很不相称。

我的方案立刻得到刘东升赞同。2007年12月17日，孔德墉、刘东升、范慧勤、周昌璧、夏明珠、李煞和我，会聚一堂，重新确立《李元庆纪念文集》体例：第一部分照片，第二部分李元庆的全部文章和作品，第三部分纪念文章。

当时正在中国艺术研究院研究生院攻读硕士学位的研究生徐明哲，正在选择论文题目，向我征求意见。我灵光一现：写李元庆。前有戴鹏海编的《李元庆年谱》，中有李元庆论文集《民族音乐问题的探索》，现有老同志的纪念文章，只要把李元庆剩下的著述和作品汇集起来，就能呈现整体轮廓。这么好的课题和前期准备，谁不答应呀？徐明哲手舞足蹈，欣然接受，并立刻着手收集资料。查找复印，登记著录，不负所望，她几乎找到了李元庆所有的文章和创作歌曲。因此，某种程度上，这本书就有了“全集”的意思(未收李元庆翻译的普劳特《乐器法》，1952年万叶书店出版，另有小部分文章和作品未找到)，所以，应该感谢我们这支编辑队伍中年龄最小的徐明哲的贡献。2009年4月2日，王红拿来了《李元庆纪念文集》的校稿，看着李元庆全部资料汇为一编的那份舒坦，大大超越了仅有纪念文章的喜悦。

李元庆的生平大家写了许多，我不用啰嗦，只想谈谈他转向民族音乐

研究这一点。年轻时代学习大提琴的人，似乎应该走一条完全不同的路，改变他的是1941年到达延安并进入"鲁艺"。他是参加过《黄河大合唱》(1940)、《白毛女》(1945)初演等一系列重大事件的当事人之一，是坐在"不成编"乐队中的乐手之一。李元庆、张贞黼拉大提琴，身边有拉小提琴的时乐濛、李季达，吹笛子的李焕之等。不成编制的乐队，却让新中国的乐池发出了冲天巨响。"鲁艺"对李元庆产生了非同凡响的影响。1942年，他参加编辑《民族音乐》，开始脚踏实地接触民间音乐。后来到张家口"华北联大"任音乐系教员，认识了河北民间艺人。一生最著名的学术论文《管子研究》，就在那时奠定了基础。虽然以后没有时间让他继续从事学术研究，但被音乐学界认定为"乐器学经典"的范文，已可见其功力。借用梁启超评价谭嗣同的话说："使假以年，则其学将不能测其所至。仅留此区区一卷，吐万丈光芒，一瞥而逝，而扫荡廓清之力莫与京焉，吾故比诸彗星。"①

1949年9月，李元庆被委派到天津的中央音乐学院组建"研究部"，此后，一直主持中国音乐研究所的工作，直至生命结束。他确立的持续数十年的路线图，内在理路异常清晰且固定不变，即建立中国传统音乐的资料中心和研究中心。资料中心与学术机构重合，彰显了掌舵人的学术眼光和政治视野，并因此在整个音乐界播名。新中国的学术机构谱系中，中国音乐研究所是独具特色的一个。从此，中国音乐学成为一项事业、一门科学。

李元庆一生成就了两件大功。第一是创立与建设了中国音乐研究所，第二是乐器改革。第一件事，音乐图书、乐器收藏、音响资料的三大建设，确立了单位在整个学术界的核心地位。第二件事，如果把20世纪乐坛的"乐器改革"视为学科史上的一首壮歌并让整个音乐界受惠是并不过分的话，那么不管正负面的评价如何，都应称为是顺应历史潮流的重大举措。具有远见卓识又深爱传统音乐的领导者，为两大奇功投入了毕生心力。

---

① 梁启超：《清代学术概论》，江苏文艺出版社，2007年，第87页。

“此其人之勤劳，必千万于天下之人。夫以千万倍之勤劳，而己又不享其利，必非天下人之人情所欲居也。”①



一个人活了一生，特别处于领导岗位，做过许多事，难免得罪人，几乎每个人都有负面评价，唯独李元庆没有，众口一词，一致赞誉。这听起来像神话，难以置信，但事实却是如此。谈到中国音乐研究所，大家必然会提到他的名字以及那句众口一词的评价：“他是一位正直的领导人。”年龄越大对同辈越少敬意的杨荫浏，自始至终对李元庆表露出少有的敬意。纪念文章中，杨荫浏使用了一系列修辞学上的正衬法，使人感到李元庆在他心中的地位。列举一事，以见杨荫浏记忆中与李元庆开始共事时的细节：

> 1950年我们就开始进行采访工作，我们在天津首先想到的是就近采访北方的说唱音乐。我们古乐组的同志有曹安和、储师竹和我三个人，每周去天津的劝业场听几次说唱，有单弦牌子曲、梅花大鼓、京韵大鼓等等。元庆很支持我们的工作，考虑得很细，他嘱咐我们凡是为工作外出，一切开支都可以报销，以免在试行低工资阶段加重我们个人的生活负担。②

---

① (清)黄宗羲：《原君》，《清代散文选注》，上海古籍出版社，1980年，第1页。

② 杨荫浏：《耕耘民族音乐学的好园丁——忆元庆同志》，原载《人民音乐》1982年第4期，《杨荫浏全集》第4卷，第401—403页。

这番话讲的不仅仅是单位负责人对专家工作的认同，更是从实际层面体察同事难处、全力呵护的细微。假如“业务同伴”没有能力领会“行政搭档”的贴心和细心，那么，“行政搭档”用来向“业务同伴”展示默契的用心和慧心，也就难以铭记于心，而这点点滴滴，都能引起两人“会心”。于是，两人“更相引重，始终无间”。① 李元庆与杨荫浏就是内在思想的中国音乐研究所，中国音乐研究所就是外在现实的李元庆与杨荫浏。

朱熹说，学人转化风气，一方面通过写作传播学养，一方面做出风范让人习模。李元庆以身作则，以文章传播学养，以行为树立风范。作为领导者，他干预了时代风气，让当时社会上流行的歪风邪气没有进入单位。他有人格魅力和特殊禀赋，待人宽厚，和蔼可亲，目光炯炯，是个发出巨量热源的磁场。一个人物能够给整支队伍带来共感，不是靠权威，而是靠信任，靠通过自身言行让人领悟的信心——每个人都正面接受的信息。颜回论孔子：“仰之弥高，钻之弥坚，瞻之在前，忽焉在后。”这话用在他身上也合适。人们常说，一个单位到底能不能搞好，全在“一把手”，特别是“政治运动”一茬接一茬的岁月。“得一善人，部内苏息；遇一不善，合州劳弊。”②李元庆掌控大局，“民仰以安”，使机构没有像许多单位那样搅成酱缸，陷入无休止的内讧。音研所遇到李元庆是一大幸事！音研所的人遇到李元庆也是一大幸事！

举个典型事例。1957 年中央音乐学院团委书记陈自明，被打成“右派”，开除党籍、团籍、工会籍，遭遇“劳改”，被迫离婚（前妻陈圆），几乎“享受”了“政治待遇”的全部“配套”政策。两年后，从劳改回到学院的他，拉板车、当伙夫、做清洁。

就在这时，李元庆把他调到中国音乐研究所，从事陈列馆工作。刚刚

---

① (明)脱脱等撰：《宋史 · 王杲传》(二五)，中华书局，1985 年，第 8799 页。

② (后晋)刘昫：《旧唐书 · 褚遂良传》(八)，中华书局，1975 年，第 2731 页。

脱离打打杀杀、吵吵闹闹的音乐学院，胆战心惊“抬不起头来”的年轻人，瞬间恢复了往日身份，像“没事人”一样。李元庆既不问他原来的待遇，也不问他现在的待遇，若无其事，回避了全部难堪。两个单位，两套班子，两种态度，两种待遇，陈自明天上地下。他深切体会到，同样的大环境下却可以有不同的小环境。在没有任何歧视只有“集体温暖”的地方，他重新找回了“做人的滋味”。李元庆和杨荫浏“像父亲一样”，关心他如何在学术园地发挥特长。他们珍惜人才，让他在新的岗位上发挥才干。于是，陈自明对中国音乐研究所产生了“家”的感觉。“政治待遇”相当于全部待遇的时代，领导者的信赖和生活氛围的宽松，解开了年轻人数年打不开的心结，从封闭中走了出来。严酷的大环境与宽松的小环境之间的反差，使后人得以窥探领导人推进事业到底靠的是什么。

李元庆不但抚平了陈自明的伤口，还把学习小提琴的年轻人从“欧洲中心论”的迷雾中解脱出来，改变了原本抱持的西洋音乐优于中国音乐的观念，认识到民族音乐的重要性。陈自明说：“这是在中国音乐研究所的最大收获！”1956 年他参加了“几内亚民族乐器改良”小组，第一次接触充满活力的非洲音乐，从此确立了研究“世界民族音乐”的方向。李元庆的鼓励和杨荫浏理论联系实际的学风，给了他“搞亚、非、拉音乐就要走出去”的决心。此后他一直从事亚、非、拉音乐研究并坚持到国外实地考察。他一生致力于此项事业，终成首屈一指的专家，《世界民族音乐地图》就是代表作。

从团委书记到“右派分子”，再从十八层地狱到中央音乐学院党委书记，陈自明经历了人生的大起大落。宦海浮沉，几多人心。他心中念念不忘的是解他于倒悬、起死回生的李元庆。在制度上和观念上处于从封建天朝向民主国家转变的过渡期，音乐学界在讨论敏感话题和争议事件并涉及与该话题相关的背景时，不得不以“假语村言”方式隐去“当事人”。然而，两个单位的行政与学术环境的对比，不得不让人钦佩后者的领导作风所体现的人性化因素，禁不住寻思几十年后才被整个社会提倡的“人性化”何以

出现得那么早的个人原因。对见以称权的某些领导人，后者的可贵之处就在于面临大环境压力时表现出来的处理具体人、具体事的智慧，并把单位在业务领域的严肃性作为堵挡别人怀疑自身政治态度的支点。具体操作无章可寻，掌权者常要斟酌折中，务使得宜。正是李元庆爱惜知识分子的行为，使得中国音乐研究所成为一个吸引人的单位，声望日隆，依以扬声，让一大批人在这个小圈圈里没有遭遇过度的政治风暴和业务阻力。向使陈自明倒悬，而李元庆不解，临难而不拯，“则士亦高翔远引，莫有北首燕路者矣。”[①]李元庆以自己的政治背景和正直勇敢，保护了特殊年代的受害者，这种品格在政治冷漠和行为过激的环境中实属少见。其中的意志坚定和大胆细心，是受惠者以及近身同事替“一把手”捏着一把汗的担忧中，约略体会得到的。

话转回来。2008 年 6 月 18 日，我与孔德墉、刘东升、周昌璧，又聚在一起商量《李元庆纪念文集》的“序”。大家认为，请周巍峙先生写序最合适，不光因为他的身份压得住阵脚，还因为他是最了解李元庆的人。但周老 90 高龄，不好意思张口。19 日上午，我和孔德墉、李煞，一起到位于北四环外的住所拜访周巍峙，谈到《李元庆纪念文集》的编辑进度，周巍峙兴奋地回忆起与李元庆一起的故事。我得寸进尺：“你可不可以写点东西？”没想到，周老竟然一口答应。

周巍峙的序言，是我做了数十年编辑中最难忘的文字。给人的不是震撼而是心酸，不长的文字远远超出应该说的，尤其谈到李元庆受委屈的那件事。“男儿有泪不轻弹”，谁想到在众人面前清爽乐观、一直致力于传统音乐资料收集的领导者，竟然在被指责为“犯了方向性错误”时，找到老朋友大哭一场。真实的故事让人看到所务主持者在时代风暴中的真实心境，当然也恍如鞭笞那段被诅咒的时光。序言中好像是对几十年前老朋友诉

---

① (魏晋)孔融：《论盛孝章书》，(梁)萧统编、(唐)李善注《文选》(五)，李培南、李学颖、高延年、钦本立、黄宇齐、龚炳孙标点整理，龚炳孙通读。上海古籍出版社，1986 年，第 1875 页。

衷肠的话，仍然像对今人发问。个体与集体之间没有对视权的岁月，一旦某人"以组织名义"发号施令，就会产生令人窒息的可怕后果。李元庆之死归根究底是死于某些人的病态话语与不寒而栗的惊悸。一句话砸在头上，堵到心口，竟然到了置人穷途、夺人健康的程度。王朔不留情面地说："杀知识分子的都是知识分子。"然而，历史总是在使一些人功成名就的同时让另一些人名誉扫地，如同让岳飞名扬千古的同时让秦桧遗臭万年一样。老百姓心中自有一杆秤，历史已让明枪暗钺的讥讽闭嘴了。这本文集就是历史评价，就是后人心中的那杆秤！

文集中作者们的认真，使我深感此书分量，它凝聚了聚集于一个单位一群人的磨难和思考。如雪白发覆盖着一群老人沉重的头颅，其中积沉着许多沉重的记忆。作者们如数家珍地追述着与李元庆一起走过的道路，也梳理着自己生命史中的一段温暖与纯真。无须说，这是本书呈现的共同主题。

《李元庆纪念文集》出版时，照例开了个会。2010 年 3 月 27 日（中国音乐研究所建立的日子），老人们又一次聚在一起。中国艺术研究院音乐研究所所长田青主持会议，副院长刘茜、文化艺术出版社社长张自康前来致贺，中国音乐研究所的孔德墉、刘东升、李凌子（李元庆女儿）、夏铭竹（儿媳）、文彦、何芸、范慧勤、周沉、周昌璧、张淑珍、简其华、王秋萍、李文如、乔建中、伍国栋、居其宏、冯洁轩、蔡良玉、万昭、向延生、秦序、王子初、金经言、项阳、李岩、李玫、吴凡、齐琨、林晨、陈燕婷、王英睿、孙晨惠、李洪峰、张春香、吉盈颖、都本玲、张婷等出席了会议。外单位的客人有：陈自明、王震亚、汪毓和、毛继增、俞玉姿、金湘、于庆新等。责任编辑王红和两位编辑徐明哲、李煞也在场。

北京和中国音乐研究所是上述人员工作过的地方，现在大部分人也还住在城市周围，虽然不能像以前那样见面了，但只要聚在一起，就有欢声笑语。

一个人不可能被所有人记住，但因同处一个单位而相互联系的一群人却会永远记住处于集体归属感中心的核心人物。李元庆故去多年，跟其一起工作过的人几乎没有不怀念他的，一说编辑《李元庆纪念文集》，一呼百应，欣然而从。这使我深深感到，一个人只要为音乐学事业投入到不惜一切的程度，一定会获得同代人由衷的尊敬。一个人能够在后人心中保持这样的地位真不容易，这也就是本文开头所说的李元庆几乎是一个没有“负面评价”的领导人。他被中国音乐研究所的人同心欣仰，但对于包括如我在内的下一代人来说却知之甚少。所以，我们应该从前人的记忆中拼接起一位在艰难时局中摸不清方向只好凭着良心和责任心把握住了正确方向而且开天辟地、英姿勃发的领导者形象。在中国音乐研究所办公室的钢琴上，我一直摆放着杨荫浏、李元庆、缪天瑞、黄翔鹏的“标准照”。岁月风霜会在他们身上留下深深浅浅的印记，但他们都定格在最令人敬仰的那一刻。李元庆看上去永远眉清目秀，风神潇洒。太过英俊的“美男子”形象，常常令人想到那个诞生了诸多伟人而且个个伟岸的时代，真是“英雄辈出”而且人人“得天惠风”。我们对使中国艺术研究院音乐研究所之所以能有今天这般学术地位的人永怀感恩，因为，他用自己的双肩荷载了那个时代的沉重却让同事们轻松。

原载《传纪文学》2014年第2期

音乐学，请把目光投向他

——怀念郭乃安先生



继开创者杨荫浏、李元庆之后，我们把黄翔鹏、郭乃安并列为中国艺术研究院音乐研究所第二代学者的代表人物。这个评价是大家对他们学术成就和人格魅力的认可。郭乃安的“音乐学，请把目光投向人”与黄翔鹏的“传统是一条河流”，已经成为音乐学学科的“双句教”。言简意赅的概括，让人看到常规表达与恰当提升之间的同与不同，也见证了学者谱系中一代精英的整体器宇和凌云健笔。

郭乃安，1920 年 11 月 16 日出生于贵州省贵阳市，2015 年 10 月 7 日病逝于美国，享年 95 岁。他生前曾任中国艺术研究院音乐研究所副所长、《中国音乐学》主编、研究生部音乐系主任、研究员、博士生导师、中国音协理事、理论委员会副主任。他对中国音乐学所做的路标性贡献，就是主修了迄今仍被视为全国艺术院校传统音乐教材范本的《民族音乐概论》。他

与缪天瑞、吉联抗共同主编的《中国音乐词典》，为音乐工具书的编撰立下开天之功。我曾总结：杨荫浏撰写的《中国古代音乐史稿》、郭乃安主修的《民族音乐概论》、缪天瑞主编的《中国音乐词典》，是中国艺术研究院音乐研究所的“两弹一星”！一史、一论、一典，成为三项奠基性成果，而以三位学者为代表的学术群体就是中国音乐学的“功勋学人”。以此衡量，郭乃安参与了两项重大成果的编修，并以其执鞭谋律，名声光国。担任《中国音乐学》主编的十余年间，他以海纳百川的胸怀和敢于担当的气魄，让诞生最晚的学术期刊秀发学林。他在中国艺术研究院音乐研究所工作的四十余年间，以其做事严谨的聪哲善断，持之以恒的工作态度，尽心任事的敬业精神，让每一个人与他过从的人铭记他的英名。这些后人高山仰止的功绩，不能不令后学隔着茫茫太平洋不能送他远行而延首叹息。

他呼吸的第一口气便充满山歌气息

郭乃安的童年和少年是在贵州省盘县度过的。父亲曾任遵义邮政局局长，后调盘县。外祖父是有名的教书先生，他像那个时代的孩子一样从小开始背书。郭先生回忆：“小学国文考试，其他学生花半小时才能写好一篇作文，我通常十来分钟就能写好，剩余时间再为别人代写一篇。”对自己的语文天赋，毫不掩饰自豪。

当然，最吸引他的还是音乐。由于音乐课的成绩突出，老师奖了他一本《儿童世界》，里面有黎锦晖改编的歌曲《梅花三弄》。从未上过音乐课的孩子，竟然爱不释手。对于见到的第一份乐谱，他的心思倾注得如此专注，硬是啃下了一项靠自学很难学会的识谱技能。这则童年故事一方面说明了他性格中面对困境时的坚强意志，另一方面也说明了一股强烈的热情被引燃了。郭先生回忆，对于后来不得不奉命批判的黎锦晖，早年却情有独钟，“他的所有歌曲我都能唱得出”。陪姐姐在乡下教书的时光，虽然刻骨铭心的一直是“贫穷”和“封闭”两个词儿，但也有“乡音”和“花灯”两个词

儿。贵州绵延起伏的山冈中飘荡的嘹亮山歌和若隐若现的花灯调，埋藏心底，以至于80高龄时依然能脱口而出且兴致盎然。

一个孩子接触乡间音乐并不难，而一旦在心底与音乐有了感应和交集，人生道路就不一样了。1939年冬，“教育部第三戏剧教育队”到盘县演出，恰好住在他任教的学校。他与队员聊天说：“我跟你们走吧？”谁知人家马上答应了。1940年，他加入了“教育部第三戏剧教育队”，参加了诸如《放下你的鞭子》等节目的演出。随便一声问询，就跟着人家跑了，真是个决定命运的时刻。冥冥之中的召唤让一个心中积淀了艺术、千方百计找机会实现梦想的年轻人遵循了自己的天性。沉入心底的山歌，注定让他不会做个安分守己的孩子。

1942年，郭乃安考入重庆（青木关）国立音乐院，在“作曲组”跟江定仙学习。在这里，他干出了人生中第一件惊天动地的“大事”。1945—1946年间，他与一群志向高远的同学成立了“山歌社”，他出任社长。这是中国近现代史上第一次由专业音乐院校的学生有组织地整理研究民歌的开始。在“五四”运动批判传统的背景下，最具反叛精神的年轻人到底出于何种考虑竟然想到了这个颇具爆炸性的创点？这无论从什么角度观察都令人称奇。飘动在乡野中的音乐对有些人来讲一下就滑过去了，但对另一些人却忍不住停下来听个仔细，而且寝食不安。事件具有的“先锋”意义是学术界于20世纪末反思学科道路时才意识到的。我们知道它是与当时民俗学界收集民谣的举动最“接轨”的事件，也知道它与1943年张鲁、马可、刘炽等延安音乐家到陕北记录民歌的实践遥相呼应。“山歌社社长”的作为得到了包括杨荫浏、江定仙等师长的奖掖。参与者后来都成了音乐界的精英，谢功成、王震亚、伍雍谊、孟文涛、杨匡民、严良堃、黎英海、华尉芳等，这恐怕也是青木关大部分“作曲组”学生日后个个成才的“绝例”。有人从事创作，有人从事教育，有人从事表演，“社长”却始终没有离开这条路。

“山歌社”的评价学术界已做过，我们想评价的则是它对社长本人的影

响。他发表的《〈中国民歌〉第一集序》《从民歌中看社会》《谈民歌欣赏》等短文，成为一种推力，让英气逼人的年轻人从此走向执笔之路。从文生涯都源于这件初看并不起眼却具有充足意义的事。念及此事，他总是满眼放光。生命初年的经历，真真切切发生了作用，山歌与执笔，神秘对接。

1947年，郭乃安毕业于沃尔夫岗·弗兰克尔（Wolfgang Fraenkel）教授作曲班。毕业后到上海麦伦中学任音乐教员，开始参与"新音乐"活动。上海《时代日报》副刊《新音乐》由"新音乐社"的孙慎主编，1948年初因故离开。工作交他代管，编辑生涯，从此开始。1949年上海解放，他出任上海总工会文工团团长。此时期与上海中华乐舞学院的学生吴蕴中相识，结为连理。

1950年12月5日，他奉调入京，先在中组部、后到国务院"文教委员会"工作。新中国成立，他因下笔成篇，成为中央文化部的第一批职员。其时周扬任文化部副部长兼艺术局局长，艺术局下设"戏剧音乐处"，周巍峙任处长，孙慎任音乐科科长，郭乃安任副科长，后任科长。"学优登仕，摄职从政。"入侍帷幄，体国经邦，新中国一系列富有历史意义和文化意义的大事，塑造了他眼光远大、举不失策的断事能力。十年的政府历练与文坛运笔，造就了他做事稳健的风格，虽然工作兼及各类事务，但基调总以音乐为纲。

《民族音乐概论》在学术史上的地位

1959年，郭乃安调入中国音乐研究所。确立他学术地位的事件始于1960年。其时，六十余位从事传统音乐教学、研究的音乐家云集中国音乐研究所，开始《民族音乐概论》和《中国近现代音乐史》两本教科书的编撰工作。在杨荫浏、李元庆领导下，先后由十多位音乐学家（郭乃安、方妙英、简其华、贾淑英、章鸣、傅景瑞、杨羽健、黄翔鹏、吴毓清、古宗智）参与的《民族音乐概论》，最后交由郭乃安统修。

该书是20世纪中国音乐学学术史上具有划时代意义的大事。新中国成立后，文化部门的重要任务就是建立一套与国家体制性质相应的贴近国情、贴近民众的全新话语，话语的载体就是教科书。没有哪个国家像新中国这样持久保持着建构话语体系的强大动力，这一点决定了学科走进现代的路径。中国音乐学在改造旧话语、建立新话语的过程中，必须对西方话语和技术理论予以双重规避，采取民族文化自我扶持、自我提升的立场，为确立文化自信、找回既往价值提供理据。这是《民族音乐概论》在学术史上确立地位的原因之一。

中国音乐学需要从寄居的旧籍中挣脱出来，新的叙述是20世纪音乐学家借鉴西方社会科学方法、运用现代音乐分析概念、重新梳理传统音乐的结果。大量田野考察和立足实践的新材料，让历史上任何一次文化整理都为之逊色。五大类（民歌、器乐、说唱、戏曲、歌舞）的分类原则，各个艺术体裁的技术规律和特征概括，现代型的音乐分析手段，都从学科史角度重新梳理了遗产，对全面认识传统音乐提供了框架。此书不但对音乐教育起着重要作用而且对学术研究同样起到导引作用。这是《民族音乐概论》在学术史上确立地位的原因之二。

郭乃安恰逢其时，督修干职。勤奋写作与担任公职的经历，使日益成熟的郭乃安获得了信任，成为众望所归的主修者。若把郭乃安文集《音乐学，请把目光指向人》的文章按年代分为三个时期：1945—1949年共十篇，50年代到1966年共三十九篇，1978年后十八篇。无须说，40年代发表文章的年轻人为数不多，他是佼佼者。这是1950年调入北京担任国家公职的资质。50—60年代是他的多产期。关注当代创作和活动，评论性文论占最大比例。虽然理论界确实有不愿意写评论的倾向，因为那类文章难免面临遵命应景、为一时之事甚至过多糅进时代声音并在事过境迁后难以永恒的尴尬。但那些能够把社会事件与学科发展联系贯通的议论，依然惠及学人，可为历史斧钺。这些文论自然是他名声日隆的原因。

用通俗易懂的话演述事理，尽量少用或不用古语和外来语，平易浅白，深入浅出，是郭先生的文风。他的文字，大雅若白，流畅清晰，广受赞誉。表面上看好似文风之异，实际上是定向之异。郭先生说："在政府工作时草拟过无数公文，使文字凝炼，这一点常被人看好。"这一点也是教科书得以流传的因素。个人修为是他"为天下当大难之冲"的条件。这是《民族音乐概论》在学术史上确立地位的原因之三。

黄翔鹏评价道："教科书中的谱例是最见功夫的窗口之一。《民族音乐概论》的谱例都是最典型的，至今没有一本书的谱例选得如此恰当。这反映了郭乃安的眼光。"郭乃安曾以贵州民歌来比喻："月亮为我们准备了银子，太阳为我们准备了金子。"我们的任务就是把"金子、银子"挑出来。学术团队以高度的负责心和专业精神，精挑细选，因之而成经典。或许这就是黄翔鹏对郭乃安一直抱有特殊敬恐之心的原因之一。

《民族音乐概论》的历史地位，是不是因为此前形成的空白以及由此形成的先行者的必然优势？这种情况当然存在，但学术界自会检验质量，把成果放到历史天平上。不妨将同一时期、同等条件下编写的两本教科书的情况对比一下，后世的评价不免令人深思。在特殊背景下产生的教科书，难免不被政治言说裹挟，即使纯粹的音乐本体表述也难避时风。《民族音乐概论》遵循了知识学的规范，圆熟地利用了音乐技术的排他性，干出了与戒律相左的事。如何面对编写过程中难以回避的世风问题。在操作层面上，郭乃安并非一味听从"布置"，对内容做了十分审慎的规避。根据吴灿的研究表明，①凡是与时代联系紧密的章节和段落，最后全部删除。"新民歌"的叙述被减缩到最小篇幅，并因可归至新音乐史的正当理由而整章推出。这些游离于"一元化"表述之外的决断令人吃惊。删减也许并不证明作者的"独立之精神"和"自由之思想"，但的确证明了职业精神的强大和避

---

① 吴灿：《郭乃安先生生平传略及学术成就》，中国艺术研究院研究生院硕士论文，2008年。

开“非音乐话语”的洪规远略。相比而言,《中国近现代音乐史》的修订频率和释义变幅之快严重影响了作为教科书的稳定性和持续意义,也严重影响了编写组和主修者的声誉。上代人费尽心思为下代人安排的言说模式以及希望将政治遗产交给下代人的努力,最终因忽左忽右而终难见信。紧贴传统、紧扣本体的《民族音乐概论》却延誉至今。学风世风并未互为表里,学风压过世风,学统强过道统。应该说,两批作者都在时代夹缝中进行试探性博弈,而郭乃安表现出了纯正的学术理念并把握住了叙述体式。这些都是单一语境中极难掌控而在多元语境中已不可解的存在。上述区分固然与两本教科书的内容相关,但也不能否认编修者揆情度理、拿捏分寸的高超定力以及训练有素的写作技巧。作为主修者的郭乃安内心清楚,此书的某些观点未必全部奉行,但其整体终会见信学界。依此而言,两书得失,不待援笔,已见分明。

学术话语更新很快,教科书也更新很快,经得住历史考验的终会流传下来。郭乃安在学术史上的飞身一跃,达到的高度不仅是他学术工作的顶峰,也代表了20世纪中国音乐学的最高水平!后人享受成果时不会忘记那段特殊背景中的学者的坚守。这本教材在20世纪的学术精神和理论建设上,放下了一个地标!

学术成就与持物待人

音乐学界对郭乃安的赞誉很大程度上归于一篇产生了巨大影响的文章《音乐学,请把目光投向人》。大多数人被这个题目的立意深深感动过。无论如何,这篇叫人拿起来放不下的文章,成为了一位学者让天下响应的标识符号。人们埋头于技术分析乃至乐律学深奥学理从而忘却终极目标时,他提醒到,刚刚建立的许多学科分支和诸如“本体”等拖曳其后的各类宾语,只能窄化人们对研究目的的理解。这篇立意鲜明的文章引导了整整一代学者的目光。

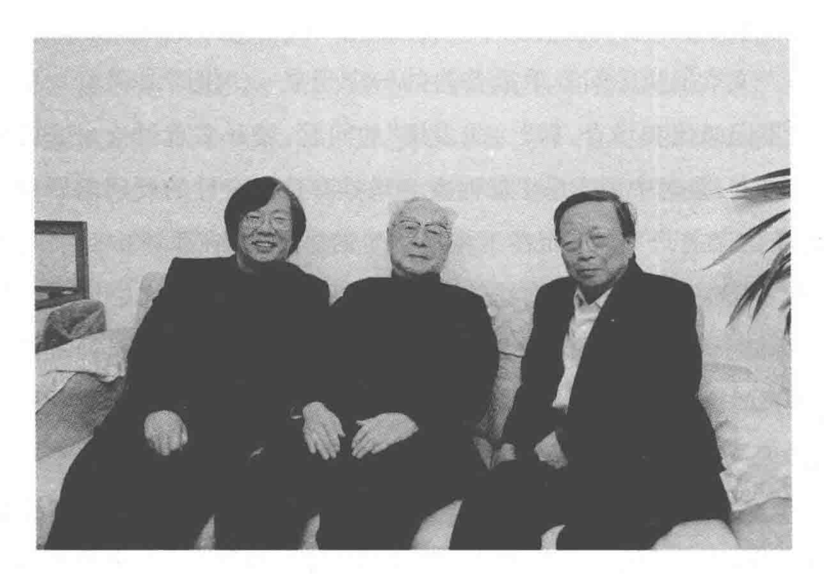
发表于1960年《音乐研究》的《试论民间曲调的可塑性》，是郭乃安的代表作。文章围绕民间音乐最普遍的一个现象——相同曲调填入新词并适用于不同时代和场合，即“一曲多用”的问题，展开多重讨论。这篇轰动一时的名文，是对中国音乐不像西方音乐具有独立个性的疑问的回应。该文的目的不在于下定义，而在于相关范畴的思辨，并在思辨中对民间音乐做不乏“同情之理解”的结构性解释。郭先生的思力在此文中体现得最为光彩，对每个可能展开的部分，联类无穷，思入深境。这令人想到古希腊普罗塔哥拉的话：“大脑不是一个等待填满的‘容器’，而是一个需要点燃的‘火炬’。”

《实践是理论的基础——杨荫浏学术活动的主要特点》是一篇技术分析很强的论文。作者对杨荫浏治学方法的概括言简意赅：立足实践。遇罗克说：“所谓的不朽，就是在后代的心中引起共鸣。”郭乃安和黄翔鹏都对杨荫浏的治学道路做过总结。黄翔鹏的《杨荫浏先生和中国的民族音乐学》与郭乃安的此文，细腻而不零散，深入又能浅出，堪称此域“双璧”。

“文革”后期，“国务院文化组”要求中国音乐研究所重编中国音乐史、西方音乐史，郭乃安参与了编写《中国音乐史》的工作。《中国大百科全书》“中国音乐史”三万字的长篇条目，就积淀于此时。他没有沿用朝代分期，提出新的划分法，显现了大分期的闪动。此例颇能让读者看到留在书页间的新思与旧影并列的交替。这个大分期对黄翔鹏三分法的启发显而易见。

《说“匣”》是没有收入文集的考证性文章。此文体现了他能够从文献学、音韵学储备中从容调出对应资源的功力。别人只见一例民间术语的地方，他却能够辨识出历史根系。这种连接力就是后人最难企及的地方。这种能力得之于将音韵、考据手段储备于胸并对民间用字含英咀华后生成的直觉判断力。

郭先生的论文编选为论文集《音乐学，请把目光投向人》。1997年与他聊天时谈到黄翔鹏的文集出版之事，我一拍大腿：“干脆我也把您的论文辑



起来吧。”那天喝茶时说的一番话，促成了我的行动。此事得到乔建中所长的支持，并从“杨荫浏基金”中拨款。我把目录打印下来，让他检查还缺什么，然后查找复印，最后交由山东文艺出版社出版。为郭先生编选了他唯一的文集算是我对“三春晖”的一点回报，这自然是学生最自豪的事。

20世纪80年代初由中国艺术研究院音乐研究所主办《音乐学丛刊》三辑（1981、1982、1983年各一期），虽然没署名，实际由郭乃安主编。在新的形势下，《音乐学丛刊》在很大程度上作为一个不定期刊物已经完成了使命，剩下的问题在于如何使一年烧一把的炉灶持续燃烧。1985年《中国音乐学》创刊，郭先生转任主编，无论从什么意义上说，大家都需要老资格的办刊人。

他认为做主编最重要的是心胸："不成熟的编辑，只爱自己所长，其他视若敝屣。成熟的编辑，除了自己所爱，对其他学科都心存敬意。编辑若无眼光，投稿就如'以水投石，莫之受也'。编辑若有眼光，投稿就如'以石投水，莫之逆也'。其言一也，识与不识，全在编辑。"①

① 李萧远：《运命论》，（梁）萧统编、（唐）李善注《文选》（六），李培南、李学颖、高延年、钦本立、黄宇齐、龚炳孙标点整理，龚炳孙通读。上海古籍出版社，1986年，第2296页。

有段时间，我每隔十天半月就去一次黄翔鹏、郭乃安家，顺便拿回《中国音乐学》编辑部让他终审的稿子。审稿单三栏的主编栏中，他写满批注。看过稿件的人才知道他学术上的非凡判断力。眼光犀利，单刀直入，一针见血，采拒立断。这种不寻常的能力是我读完长长短短的批注后才感受到的。尝有未及写意见的，我站在一旁看他翻检文稿，行之翰墨，不待凝思而成，瞬间弹出一篇让人回味半辈子的批语。可惜那些立意高远、充满办刊人诉求的审稿单，没有作为一种文档保留下来。

我像大部分人一样，初始并未了解为什么他如"传说"一般的神奇。他不善言语，做事低调，好像没有过人之处。然而，就是这段时间，我才领略了为什么同代人特别尊重他。可以说，我的充分认知，来自"审稿单"！凡遇大事，大家都愿意听听他的意见，因为他的判断力与决策力清楚无误。大多数时候他总是静静地听，从来是个礼貌的人，只有当发现错了需要订正时，他才举起手来一锤定音。这就是他在中国音乐研究所中的地位，无可取代。

我写作博士论文《笙管音位的乐律学研究》时，因小有发现而洋洋自得，不免在指出杨荫浏的错误时用语不恭。看了我的表述，郭先生说："美籍华人音乐家周文中第一次来中国时发表了一篇文章，把古籍中的原文与后人注释混为一谈。我撰文指正，杨荫浏见到我说：'可以从大的方面谈自己的论点，不要直接批判别人，那是小家子气。'这番话反映了杨荫浏做学问与做人的态度。他提醒我：'你是中国音乐研究所的专家，看到的资料比别人多。人家不如你，所以要宽容别人。'他的批评不是出于本单位对本单位的人的提醒，而是出于前辈对后辈的教诲。"郭先生并没有直接批评我，但讲的故事则让我无比震动，从此再不妄议他人。

在音乐学的精神谱系中，杨荫浏一代学人得天独厚，获得了正统的传统音乐教育。郭乃安一辈人则是第一代学人于民国教育环境中培养出来的，也许是尚能保存早年所受传统音乐熏陶与民国人文底色的唯一一代

人，他的谢世几乎可以说是那一代人的终结。后代学人尽管比他们更容易获得欧美学理，但接纳的信息未必比他们全息。他们身上的那种最珍贵的精神基因能否跨越"革命教育"造成的间隔，隔代相传与后人对接？郭乃安、黄翔鹏，与杨荫浏、曹安和一脉相承，形成两代人难分彼此的整体，做事的方式以及体现的气质乃至平日的话语，都"表现出做领袖的冷静，同时也表现出疆场上磨炼出来的深刻的怜悯"①。毋庸置疑，两代人凑在一起，就是中国艺术研究院音乐研究所学术高峰之所以形成的原因。那个层峦叠翠的"曾在"，永远与他们的名字联在一起。

原载《人民音乐》2016年第5期

① 巴尔扎克：《贝姨》，北京：人民文学出版社，1979年，第530页。

弦根

——管平湖与中国音乐研究所



内容提要：一个单位对一个人物的影响在特殊的历史时期具有决定性作用，管平湖进入中国音乐研究所（中国艺术研究院音乐研究所）之后，命运发生了根本性改变。不能不说，他是在进入国家研究机构之后才逐渐意识到了自己的历史使命和社会责任的。学术集体唤醒了他，让他把沉迷过的“爱好”全部抛弃。尽管我们不愿意得出一个人因为投身集体而获得强大生命力乃至焕发第二青春的“老套”结论，但

不能不说，正是因为投身学术团队，他的精神彻底改变。展示管平湖的徘徊，当然不止是仅仅为了察其常人面相，而是为了顺应历史叙述的应有逻辑，看到一个人从左右徘徊、无域无界的前半生、走向准确定位的后半生的过程中哪些因素起到了助推作用。

谈论一位先贤，自然是从后向前看，后面的辉煌往往让人把他前面的道路想象成一门心思奔着这个目标而去的。其实，一个人的后日成就，往往是从徘徊中走出来的，甚至可能把大部分生命用在与终极目标完全不同的试探中。一开始没找准路，东撞一头西撞一头，却也是一个人认清自己的必要成本，是最终选择和确定方向的前提。东奔西投，才知道哪条道走不通，哪条道走得通。于是，有了后来迈开大步的直行。

看看管平湖的人生，便会看到这样一条前半生朝东暮西、后半生心无旁骛的道路。说起来不敢相信，中国音乐研究所的"国宝级"琴家，现代琴学史上仅位于查阜西之后的"二号人物"，演奏上达到神界、把《流水》送上太空的"金手"，竟然像一般人一样，早年道路，很不"靠谱"。

他一直习琴，也一直没有离开过琴，但也一直喜欢别的，而且分心程度一点不亚于琴。从说起来还算"高大上"的绘画、书法，到很不"高大上"的养金鱼、斗蟋蟀、嗜花草。总之，前朝遗少嗜笃的那些在当代人心目中与"知识分子"的概念不沾边的"玩意儿"，一样没少干，而且投入精力一点不少于琴。他的"玩"艺，可不是一般水平，是贴本痴迷，靡费无度。前半生，从他口中吐出的"艺花木、养金鱼、蓄鸣虫"的频率，决不低于琴。单看早期记录，真得不免让人生疑，他就是后人心目中的"琴圣"？

其实，这才是真实人生。当然，后人需要解答是：是什么让他人生蜕变，从两头不著岸的游弋，幡然回身，再无他顾，一路迈上现代"琴圣"的"头把交椅"？

前半人生

当代北京城里确实没有留下一星半点辨识管平湖行踪的痕迹了。他出生时的北京，还围着城墙，胡同里还有驼队和马车。大清余晖暗淡，社会暗流涌动。的确是一个让人看不到前程也找不到目标的时代。

管平湖 1897 年 3 月 4 日生于北京。12 岁曾随父习琴，先后向父亲的徒弟叶诗梦、张相韬学琴。1912 年，遇"九嶷琴社"杨宗稷，拜师学琴两年。杨宗稷(1865—1933)是 20 世纪琴史上的重要人物，因敬仰隐居九嶷山的南北朝《幽兰》传谱人丘明，故号"九嶷山人"。如果把黄勉之(1853—1919)拜"广陵派"琴家"枯木禅师"为师，杨宗稷拜黄勉之为师的传承梳理下来，那么从"枯木禅师"到黄勉之，到杨宗稷，再到管平湖，就能捋出一条若断若连的线来。

管平湖的老师很多。1923 年，他到苏州天平山，遇福建武夷山琴家悟澄和尚，学习"武彝山人"指法及用谱规则。1928 年，在山东济南师从道士秦鹤鸣学"川派"琴曲《流水》。传自张孔山的这首古曲，从此成为他的看家之作，人称"管流水"，与"查潇湘"(查阜西善弹《潇湘水云》)齐名。

上述这条线，是管平湖成名成家后被人看重的师承脉络，但其时的管平湖，并未把功夫全放在琴上，专功的是绘画。当社会忽视一项技能因而使其从艺者不能获得正常收入以及相应的附加值时，以此为生的人，数量自然微乎其微。要养家糊口，必须掌握其他技艺。1920 年，管平湖入"中国画学研究会"，1926 年入"湖社画会"。"湖社画会"是金开藩在其父金城创办的"中国画学研究会"分裂出来的分会。从此，管平湖始用"平湖"之名。金城旧号"藕湖"，为了纪念，弟子们均以"湖"字为号。不难体会，"管平湖"之名，其实来自画派而非琴派。早年定位，在美术而不在音乐。对于管平湖的画技，王世襄评价道：

平心而论，他画人物不能与当时年长于他的徐燕孙先生及年幼于他的陈少梅(云彰)先生相抗衡。但研制色料，如青石、石绿等却十分擅长而被人称道。画上提款，多用隶书，行楷罕见，且未见有长题，似有藏拙之意。①

无须说，当代画家的"年薪"抵得上琴家一辈子的收入，那时虽然不像现在，但也足以养家糊口。管平湖事画，不能不说是为了这个需求。如果技术能力不足以与职业画家等高收入的人群相拼，而其他爱好(养花嗜鸟)的高投入又与偏低收入相抵，就只能使其长期停滞于入不敷出的边缘。然而，偏才的年轻人，爱好相当离谱。再看看王世襄的记录。

有一次管平湖路过隆福寺，看到一只蝈蝈，竟再也放不下。伴着小罐里清脆的蝈蝈叫声下肚的，可不是滚热的火锅里一烫入口的嫩羊肉，而是饥饿。王世襄在《锦灰堆·冬虫篇》中记载道：

罐家祥子向他出示一种名为"西山大山青"的蝈蝈。这只蝈蝈的翅声雄厚松圆，是真所谓的"叫须"者。可惜虫龄已偏高，肚子上有伤疤，而且虫足也残断不全，可能不出五六日就会死掉。管平湖已看出这小虫的情况，犹豫了一下，仍然很高兴地出了五元买下(当时洋白面每袋二元五角)，笑谓左右曰："哪怕活5天，听一天花一块也值得！"

管平湖提着离死期不远的蝈蝈，随手掷下可以买两袋面粉的钱。为爱好而不计其余的少爷气，尽显无遗。身上的钱，在付给买家之后，剩下的就不多了。这种兴趣甚至过了多年后，依然余兴未衰。1955年，埋头《广陵散》打谱的管平湖，听到王世襄怀中大草白蝈蝈的叫声，顺手拨了一下琴弦

---

① 王世襄：《多才多艺的管平湖先生》,《锦灰堆》(合编本)叁卷，北京：生活读书新知三联书店，2013年，第974页。

道："你听，好蝈蝈跟唐琴一弦散音一个味儿。"（王世襄《说葫芦》）。他对于养花、养鱼所下的功夫，真的是不亚于琴。

> 只知其精于各种玩好，艺花木、养金鱼、蓄鸣虫等均有独到之处，远非他人所能及。如盆栽花木，香橼、佛手，均枝繁叶茂、果实累累。近年，春节前后果树装火车从南方运来已不足为奇。而当年管先生则全年在家中培养，使南方植物适应北京水土气候，实非易事。又如养常春藤，窗台上小小一盆，一根长条蜿蜒而上，直到顶棚，又转而攀援墙壁，绕室一匝，总长何止数丈，由根到梢，碧绿不缺一叶。诸如此类，不胜枚举。他爱养金鱼，每年选出鱼苗，千百得一，稍长看出成色，金鱼池专业养家自叹弗如。家中小院入冬仅一间画室，有小煤炉取暖。卧室却与放鱼缸的半间厢房相邻。他常说如爱鱼入冬必须陪鱼受冻。金鱼入室过冬，要求水面有一层薄冰，鱼在冰下，已同入蛰，不食不动，如此可以保存体力。倘温度稍高，鱼游泳活动，明春容易伤损。①

管平湖与王世襄中学时代就认识，气谊相投，常在芳嘉园（王世襄家）见面。以文物专家、文物鉴赏家、收藏家出名的王世襄，在中国音乐研究所工作了多年（1962 年离开）。起初，他并不深解管平湖的琴艺，直到妻子袁荃猷拜师学琴方才领略其价值。晚年的王世襄写道：

> 我直到前些年才感觉到一个人的聪明才智究竟在哪一方面最高，并不容易被正确地认识。不仅他人难分辨，就连本人也未必十分清楚。因为这和所处的时代对不同区域门类的重视程度相关……直到他晚年受聘于音研所，才庆幸他终得发挥他的专长，可以专心致志从

① 王世襄：《多才多艺的管平湖先生》，《锦灰堆》（合编本）叁卷，北京：生活读书新知三联书店，2013 年，第 973 页。

事琴学研究。他走过的大半生，正是古琴不被人重视的年代，从他学琴的人寥寥无几。为了谋生，不得不大部分时间用在作画和教画上，对他说来是一种损失和浪费。他的音乐天才不仅被人忽视，可能连他自己也难免或多或少低估了本人的天赋。①

绘画书法，技非一流，琴学造诣，技压群芳。两相比较，王世襄觉得，早年花费那么多时间用于学非所长上，未能专心于最能体现其价值的琴学，自然是浪费生命。能够正确评价其绘画技能和琴学造诣的王世襄，不免为年轻时代的朋友叹惋。因为他知道，管平湖走上正道时已经年过半百。

时代暗淡，无力专一。据王迪回忆，20 世纪 40 年代末，是管平湖生活最充满挫折感的时光。他一人独住的小屋，徒有四壁。那是一个两间正房之间搭建的临时小房，经过门道到达一扇已经损坏的门扉。房中除了一张门板草草搭建的床和一张桌子(用以放琴)，其他什么都没有。“所存者，破床碎几，折鼎病琴与残书数帙，缺砚一方而已。”②唯一一点生气是个小火炉，上面放着的可不是正儿八经的锅，而是个磁茶缸！不但瓮无升斗，孤影对壁，而且连维持基本生活的基本用品——像样的锅都没有。这个当作“锅”的磁茶缸里，每天煮点粥，聊以充饥。冬天冰冷，夏天闷热，任何人都不愿探身的“洞”，畏缩着一代“国手”。1949 前夕，越发窘困，生活拮据，惨不忍睹，只能靠画幻灯片糊口。

管先生在艺术上是多才多艺，但在生活上却是多灾多难。他少年丧父，家道中落……那时，他家徒四壁，囊空如洗，不得不白日教学，深夜作画。有时，为了卖一把扇面，从北城步行到南城荣宝斋。他也曾

---

① 王世襄：《多才多艺的管平湖先生》，《锦灰堆》(合编本)叁卷，北京：生活读书新知三联书店，2013 年，第 973 页。

② 张岱：《墓志铭》。

做过故宫博物院的油漆工。①

查阜西写于1951年的《琴坛漫记》,说管平湖其时的学生有郑珉中、溥雪斋、袁荃猷、沈幼、王迪。也就是说,其时的收入,只有这点学费。

> 管平湖一生贫困,与妻几度仳离,近蹴居东直门南小街慧昭寺六号,一身以外无长物矣。十三龄即遭父丧,但十二岁时父曾以小琴授其短曲,故仍认父为蒙师。管亦能作画,善用青绿,惜未成名,则失学故也。五六年来,有私徒十余人,郑珉中、溥雪斋、王世襄夫人、沈幼皆是。又曾在燕京艺校等处授琴,此其惟一职业。②

除了几位学生,穷困潦倒的琴人,濒临绝境。王迪与家庭富裕的沈幼,每星期轮流供养他。沈幼是大家闺秀,50年代参加过人民大会堂的设计。王迪家庭富裕。两人宅心仁厚,怜馈食饮,管平湖才得苟且自度。王、沈的接济,使没有职业的管平湖,生活上勉强算是有点着落,不然难以想象。说管平湖不运气也是,运气也是,最难之时,遇到了两位善良又有能力接济他的学生。某种程度上说,王迪对现代琴学的"最大贡献"可能就是赡养了管平湖,让最后登上琴坛顶峰的人没有夭折于"黎明前的黑暗"。

没有人知道管平湖的家庭发生了什么。管平湖共有一子三女,但在50年代初,三个子女相继故去。唯一的儿子,一身恶习,嗜赌如命。王迪家给管平湖新做的棉袄和棉袍,他竟然趁着父亲熟睡时,用木杆从窗户中挑出去卖了。不肖之子,不知所终。大女儿原在清华大学读书,后嫁给一位国

① 王迪:《中国古琴大师管平湖先生的艺术生涯》,香港龙音公司编辑:《管平湖古琴曲集》,1995年,第4页。

② 查阜西:《琴坛漫记》(写于1951年5月2日),《查阜西琴学文萃》,杭州:中国美术学院出版社,1995年,第8页。

民政府的官员，1949 年后被遣送大西北“劳改”，不久辞世。二女儿随解放军南下，在文工团工作，也不幸病故。最后一个小女儿管云涛，在北新桥粮店当售货员。管平湖从不谈论家事，大概没有一件遂意的事。

作为一生最贴近也最了解管平湖的人，王迪认为，他的基本生活能力，相当于小孩子。有钱就花，全无积蓄概念，率性而为，走一步算一步。不知道他头脑中是否闪过没有守住曾经鼓胀的钱包用以对付眼下青黄不接的日子的悔念。管平湖的确属于卡夫卡所说的那种“活着但无法应付生活”的人。

如此学痴，大有人在。顾颉刚在描述自己的特点时说：“一切事物上，显得平庸，急躁、慌乱无序，优柔寡断，不胜其烦。但到了一件感兴趣的事务上，专心致志，心智昂然，自信坚定，既有鉴别力也有镇定力，把生命倾注于此，心无旁骛，一丝杂念都没有。”

管平湖的品行，大致如此。自理能力极差，不问世间纷扰。然而一旦触碰朱丝，便出手不凡。这的确是一种极端品性，许多杰出人物如此。设想一下，如果有个白痴，就喜欢弹琴。没钱也行，没官也行，没女人也行，没家也行，什么都没有也行，只要一辈子弹琴就行。现代人会说：“还不如死了算。”然而，做到此点的，要么是白痴，要么是天才。文史界的顾颉刚，数学界的陈景润，琴学界的管平湖，均属此类。平日里面对俗情琐事，既不放在眼里，也不走心，简直是个“低能儿”，但对于痴迷之事，却一门心思，穷追不舍。双目紧盯云汉之外，专注度达到一般人难以企及的程度，攀登高度也达到一般人难以企及的境界。“当他身上每一根纤维都集中在他所读的东西上面，好像已将肉体存在的知觉失掉了，只凭了他的内慧在活着，他这内慧的范围变得异常扩大。”[1]如今，这类“闭门拒跃，专精趋学”的人，没有了，也就没有了大师。大部分人穿衣吃饭，生儿育女，身为世俗所系，心为形役所累。只有奇人，“阖门守静，不交当世，冲素简淡，器量馈然。”[2]到了

---

① (法)斯蒂芬·支魏格：《巴尔扎克传》，吴小如、高名凯译，上海译文出版社，1983 年，第 20 页。

② (唐)房玄龄等撰：《晋书·王湛传》(七)，北京：中华书局，1974 年，第 1959 页。

人生成熟阶段，一飞冲天，金石成声。

现代学术界分析清末民初这段时光的文人境况时指出，1905 年科举制度废除，对文人来说，不啻石破天惊。仕途断绝，精英被体制彻底抛出。从此游荡于体制之外，漂浮不定，再也无法找到位置，成为没有着落的“游士”。最早注意“游士”的《东方杂志》主编杜亚泉发现，王朝末年的动乱和革命，都与两种人的存在密切关联。一种是过剩的劳动阶级“游民”，另一种是过剩的知识阶级“游士”。读书人一旦被体制抛离，就会与游民为伍。他们兼有贵族与游民的双重性格，逆则尽显游民性质，顺则尽显贵族性质。表面上属游民，根底上属贵族。管平湖就属于这类人。

祖父曾为苏州商人，家庭殷实，然而父亲管劬安（念慈）性喜游荡，其父以其“不可训”，逐出家门。他随同乡入京，巧遇清宫“如意馆”招画工，遂入内廷，成为画师。慈禧召见，试之画，颇称意，骤升为“如意馆”馆长，光绪皇帝尊之为“横山先生”。西太后还赐宫女为妻（管平湖母亲为清代宫女），赏居庐于东华门外。他讨得慈禧欢心的事自然难以实证，但位于东华门外的家斋为宫廷赏赐，却实实在在，由此可以约略推测“受宠”故事亦非无根之说。管念慈擅丹青、涉昆曲、习古琴。童年管平湖，自然受其影响。琴棋书画以及“富二代”嗜笃的“玩意儿”，无疑来自这个阶层的通癖。然而，13 岁时，父亲去世，好日子戛然而止。当然，家道中落的背景，不仅只是父亲离世，还有民国乱象。

探讨管平湖之所以能于后来独步琴坛、俏然独拔的原因，恰恰在于接下来的这段生活。曾经阔绰的贵族，抛至边缘，饱受冷遇，对生活的感悟，已非常态所可解，因而有了世态炎凉的痛感。养尊处优未曾获得的生活能力，在猝不及防的变故中，完全失之应变，不免将一家衰败与一国朽败联系一起，激发出强烈的悲郁意识。承继的家，家道中落；自建的家，分崩离析。风来草倒，雨泻泥下。“山河破碎风飘絮，身世浮沉雨打萍。”（文天祥《过零丁洋》）此时此刻，无依无靠的人，就不能不借助手中之琴以求精神超越。

这是一种了不起的强大内心和独立品性。某种程度上讲，只有琴这件唯一的借力载体，能够让他暂离苦闷，摆脱消沉。风雨如晦的时代，消沉下去、倒在路边的人何止千万？不是每个生命都能熬到雨过天晴的那一刻。沉浸琴乐，是唯一慰藉，只有对一项爱好达到忘却一切而不辍其艺的人，才能从反差造成的苦难中超脱出来。为了生火做饭，他的手指缝里总是留有搓煤球时嵌入的黑色印记，琴家指甲里的煤屑，足以映照这双必须应付生活的手所弹的弦外之音是何等坚韧。“三日所进，不敷一日所出，焦劳困苦，竭蹶时形。隆冬无裘，挺身而过。”[①]虽然如此，抚琴而吟，日以为常。为了驱寒，他甚至一个人在屋里来回跑跳，急驱四走，以求暖身。因为，摆脱死寂，唯此一途。

> 历观古今功名之士，皆有积累殊异之迹，劳神苦体，契阔勤思，平居不堕其业，穷困不易其素……终有荣显之福，已成不朽之名。[②]

他的悲悯倾诉就是低沉弦鸣中的“断鸿声里，立尽斜阳”，就是把灵魂淹没于最轻微的弦吟而忘记尘世与存在。正如章华英所形容的那样：这哪里是屈原的《离骚》，分明是他志不得伸的宣泄；这哪里是《碣石调·幽兰》，分明是借孔子伤不逢时抒遣自己的寂寞；这哪里是《广陵散》，分明是借壮士的激越拼搏表达自己的悲壮……[③]

一首首琴曲，成为他借古咏唱、支撑气脉的长啸。唯其如此，才能存活下来。幸好，他掌握着一种谁也夺不走的技能，面对晦阴不明的世界，暗自独行。在外人无法干预、无法夺取的世界里，获得生命的支撑。无须说，管

---

① (清)沈复：《浮生六记·坎坷记愁》，《明清文言小说选》，薛洪勣、王粹刚、李伟实选注，长沙：湖南人民出版社，1981年，第553页。

② [三国]韦弘嗣：《博弈论》，(梁)萧统编、(唐)李善注：《文选》(六)，李培南、李学颖、高延年、钦本立、黄宇齐、龚炳孙标点整理，龚炳孙通读。上海古籍出版社，1986年，第2283—4页。

③ 章华英：《管平湖古琴打谱艺术窥探》，《中国音乐学》2007年第3期。

平湖的琴声之所以深刻，就在于承载了一段岁月中再无其他生息的希望。这是无此经历的人难以望其项背的。

与王朝覆灭捆绑一起的家族利益的消失，无职无业或者说社会无此需求的失望，婚姻家庭的分崩离析，再加上软弱个性，这一切造成了他的悲剧。然而，它们从正反两极，共同编织成一位伟大艺术家登上巅峰时必佩的荆棘花环，构成了一幅艺术家到达人生大境界的坎坷前阶。这就是管平湖的琴艺之所以达到“飘若浮云、矫若警龙”[1]境界的前提，也是他浑厚刚健、意境深邃的弦外之音的坚韧底色。打倒精神和控制精神的忧苦，起到了催化与升华作用，让凡人过渡到圣人。管平湖的琴声之所以能够被他那双超级粗糙的手勾挑出来，不能不说浸透着人生经历的彻骨冰寒！

竟然是羁旅和磨难，彻底改变了富家子弟的旧习与琴风。压抑和扭曲以及缘于压抑和扭曲而积蓄的能量，一旦找到一方借力口，便会涌向狭小缝隙，腾起湍急的巨浪。于是，一缕强光，照入琴史。寂寞与激愤，成就了大气磅礴、恢宏凝重的琴风。

琴救了管平湖，反过来，他也救了琴。

七弦在手，如握春风

1949 年，北京和风惠畅。管平湖尚未意识到这个日子对于他来说意味着什么，但很快就感到生活变化了。无人关注的琴人，终于引来关注。刚刚成立的中央音乐学院研究部开始收集琴曲，查阜西记录下杨荫浏、曹安和、侯作吾带着录音机邀请琴人录音的情况，其中包括管平湖。

> 1951 年 4 月天津中央音乐学院研究部民间音乐组长旧友杨君荫浏偕曹安和女士、侯君作吾来京，以钢丝录音机央诸琴人奏曲，录作院

① (唐)房玄龄等撰：《晋书·王羲之传》(七)，北京：中华书局，1974 年，第 2093 页。

> 生参考，以取古旋律为作曲之助。所录以管平湖最多。杨葆元乾斋、汪君孟舒、谢君孝萍亦各数曲。余为奏《潇湘》、《渔歌》、《梅花》等六曲，并尽今转录张友鹤、郑颖孙、徐元白诸琴曲蜡片，及刘天华之南胡琵琶诸操。①

王迪回忆说，时在天津中央音乐学院上学的她，把管平湖的情况告知正在招兵买马的杨荫浏。查阜西的回忆可以佐证杨荫浏对于北京录音"最多"的管平湖已有初步了解的情况。推荐可谓正中下怀。杨荫浏、李元庆求贤若渴。"见一善则盱衡扼腕，遇一才则扬眉抵掌。"②人们赞美杨荫浏、李元庆的"磁性人格"，实非"平易近人""和蔼可亲"等词所能概括，其中还包括"阅人无数"的判断，对管平湖的招聘和礼遇，就是如此。使独行君子"效功于当世"，使闾巷之士"轨于正义"，吸纳天下俊杰，燮定一干琴人，是研究基地屹立于世的成功关键。

那个时候，单位进人还没有现在这么复杂，领导同意了，人就进来了，没什么批名额、转人事档案之类的麻烦事。于是，王迪领着管平湖，从北京坐上火车到了天津，就算找到"组织"了。进中央音乐学院大门时，夹着铺盖卷的管平湖，被"传达"拦下，说什么也不让进，因为他穿的"太不像样了"。王迪解释，这是"研究部"新来的"研究员"，才算放行。这个细节足以说明管平湖当时几近"叫花子"的外表。

1952 年，55 岁的管平湖被"研究部"正式聘为"副研究员"，月薪 177 元，这在当时相当于"厅局级""高干"。发工资的单位让漂泊不定的琴人成了"公家人"。许久没有的"玉软香温""吃穿无忧"的日子，让他获得了专心

---

① 查阜西：《琴坛漫记》(1951 年 5 月 2 日)，《查阜西琴学文萃》，杭州：中国美术学院出版社，1995 年，第 7 页。

② (三国)刘孝标：《广绝交论》，(梁)萧统编、(唐)李善注《文选》(六)，李培南、李学颖、高延年、钦本立、黄宇齐、龚炳孙标点整理，龚炳孙通读。上海古籍出版社，1986 年，第 2377 页。

致志的基础。拿到第一个月薪水后，他毫无犹豫地走进天津的“狗不理”，吃了数年来的第一顿大餐。

管平湖对杨荫浏、李元庆由衷敬仰，两位掌门人让半辈子没有归属的个体，通塞开淤，心境渐明，懂得“嗜好”绝非个人之事，也非小团体之事，而是关乎传统文化大局的一项必不可少的事业。个人使命感不是冥思苦想出来的，而是在团队中逐渐意识到和树立起来的。新的音乐学集体，让他意识到责任和义务。在对国家机构的适应中不断强化意识，如同加入阵营的战士，让融入公共生活的琴人改变了职业概念。国家机构具有的巨大同化力和显而易见的亲和力，让身处其间的琴人找到了归属感。

“天下适定，海内愿安，士无贤不肖，皆乐立名于世。”[①]以杨荫浏、李元庆为代表的现代音乐学人，虽然与琴人分属不同群体，但心神相交。遇到吕骥（时任中央音乐学院党委书记）、李元庆、杨荫浏、查阜西等热爱琴学的领导人，管平湖自知遇到知音。此时的团队，就是“国家”。吕骥、李元庆执政，杨荫浏、查阜西操办，正是这批人，使中国音乐研究所建立了迄今无人企及的琴学馆藏，保证了琴人“爱心”和“文心”的双重清新。

> 音研所的两位所长李元庆、杨荫浏都是音乐艺术家，对管先生也以艺术家相待，给他一间房，既是工作室，也是卧室。工作就是弹琴或与古琴有关的工作。他有时整天弹琴直到深夜，有时喝几杯二窝头，少有醉意，修整花草后，依枕高卧。不论干什么，都不会有人打扰。[②]

管平湖到了中国音乐研究所，算是“上了道”。人也待住了，心也待住

---

① （后汉）朱叔元：《为幽州牧与彭宠书》，（梁）萧统编、（唐）李善注《文选》（五），李培南、李学颖、高延年、钦本立、黄宇齐、龚炳孙标点整理，龚炳孙通读。上海古籍出版社，1986年，第1878页。

② 王世襄：《试记管平湖先生打谱》，《锦灰堆》（合编本）贰卷，北京：生活读书新知三联书店，2013年，第586页。

了,重要的是,人生观、价值观逐渐改观。不但认清了自己,也认清了琴学。此时,单位的定义,就是他的定义,机构的道路,就是他的道路。

与其干巴巴地说一通大道理,不如介绍一件实实在在的事。20世纪50年代,接待外宾是项具有政治意义的"重大所务活动",每次都要由办公室记在"大事记"上。因为重要,中国音乐研究所的接待工作就逐渐形成了一套安排细致、有条不紊的"程序"。外宾一到,先在"陈列室"参观乐器和音乐史展览,再听曹安和弹琵琶,管平湖抚琴,最后由杨荫浏、李元庆主持座谈。从观看到聆听,从实物到活态,从演奏到座谈,一个系列,让外国音乐家直观地了解了中国音乐的基本概貌。一把琵琶,一张古琴,集合了满满一屋子的"国韵"。既有音乐会的激情,又有朋友般的切磋,愉目悦耳,大师的演绎和主人的热忱,每每使现场洋溢着笑声。这套"程序"让许多客人流连忘返。新源里西一楼四楼中间那个空荡荡的正厅,就是上演"程序"和洋溢笑声的地方。那里出现过多少次暖烘烘的场面,虽然在"大事记"可以查得到,但现场暖烘烘的温度却是后人无法体验的。一场场雅集,一声声丝竹,一曲曲流觞,一幕幕促膝。伫立于此,耳鼓便有喧唱鸣响,眼前便有文化交融。一套由浅入深、安排有序的"出牌",成为"样板"。对于时人来说,参与就意味着信任,管平湖身处"程序"一环,可见地位,也可见信任。

经济学所谓的"社会附加值",是指一个社会行业正常获得的平均回报值之外的超额部分。处于特殊领域的艺术家,往往可以获得令同行羡慕的具有特殊意义的"待遇",这些"待遇"就是专业声望体现的稳固地位和政治"象征"。管平湖被周恩来邀请到中南海演奏,毛泽东、朱德、陈毅等国家领导人对其琴艺大加赞赏,这当然超越了一般"观众"的"认同"。国家领导人的夸赞当然是出于礼貌,但人们不得不设想一下从无人问津到走进国家中心会堂在琴人心中形成的对比。身着中山装与陈毅并肩、与周恩来一起、拍摄于1962年的照片,自然是象征身份和社会尊重的见证,无疑也是曾被边缘化的琴人获得温暖并定下心来的成因。1956年,"中央新闻纪录电影

制片厂”专为管平湖拍摄了一部纪录片《绝响》，这个待遇，可是全国琴人的“唯一”。

中国音乐研究所在北京的最早驻地是“十间房”，第一代人的回忆集中于此。那时很多人喜欢到管平湖房间闲聊，一品茶，二品艺。生活上他没有很高追求，简单度日。黄翔鹏回忆：自己拿个小凳，到管平湖房间听琴。管平湖旁若无人，自顾自弹；黄翔鹏一声不响，自顾自听。那环境，令人羡煞！两代人毫不拘束地交谈，老人友善地解答年轻人的各种问题。这样的交谈，几个时辰都不觉得无聊吧。与管平湖相交，令人放松，他绝无半点凌驾于人的气势，愿意做个不招人忌恨、不惹人嫉妒的“清流”。性喜平静，让他的低调发自肺腑。管平湖对黄翔鹏说：“弹琴就是从天真到繁琐，再回到天真的过程。”我们只能隔着时代，尽量听懂他们话里的多层含义。

这是管平湖沉醉于琴乐的最佳时期，勤奋程度断非一般人所能想象。许健在《弦上万古意，清心向流水——古琴家管平湖》一文中描述道：

> 由于常年在琴弦上拼击，右手指甲被削得又薄又皱，简直像是蒜皮。他推说自己指甲天生不好，天晓得像他这样长期不断地磨损，即便是钢铁指甲，也要脱掉一层皮！为了解决这个问题，他试图过各种指油，但无济于事；他又配置过指甲套，也不尽如人意。最后，他干脆用指尖的肉来代替指甲，指肉磨成老茧，越用越坚硬。这样弹出的琴声，虽不如指甲清脆，却也浑厚含蓄，别具一格。再看他的左手，大指关节因为总在弦上摩擦，磨出来的老茧像豌豆粒那样突出。他的大指甲内侧由于琴弦的切割，一条条细沟深陷肉中像锯齿一般……①

此前爱好庞杂，不知性向所好，屡变其学，徒费光阴。虽然迟到，一旦

---

① 许健：《弦上千古意，樽中千日醇——忆管平湖老师》，《南京艺术学院学报〈音乐与表演版〉》1988年第1期。

醒悟，犹如神启，浴火重生。前半生是铺垫、是积累、是“磨刀不误砍柴工”。没有人愿意用后半生的作为让早年成为反面注脚。但的确如此，学术集体让他理清思路，告别来路，义无反顾，快步向前。此后，定位准确，开始了生命的精彩——任何时候都不能相比的精彩。他甩开膀子，大展宏图，脚踏实地，展露丰颜。虽然放下了绘画，却开始绘制他的人生大画了。

朽琴早已断旧弦

四合院像座堡垒，圈起了一方天地，让身处其间的琴人愉悦。梧桐叶间漏下的阳光，如同鸟羽，轻轻覆盖在每个人的肩头。“北京古琴研究会”购置的四合院以较低成本和最少代价，让琴家们获得了从未有过的安适条件，使独立散漫的琴人，呈现出总控性的合流趋势，因之联手构建出现代琴学的基本路向。充满活力的四合院，让琴人们走过了一段温暖时光。新型团体以及背后的国家力量，让他们捡回自信，做出了至今未曾超越的成就。不妨从历代琴学文献的整理看看四合院里捂不住的热情。直接派生的产品就是数百万字的文献汇编。庞大数字绝非处于社会不理会其存在而让其自生自灭的境况所可催生的！后来出齐的三十卷《琴曲集成》，起始于那座四合院。

管平湖面对一群焕发朝气的老面孔，也面对一群朝气蓬勃的新面孔。他的许多照片拍摄于此时。合影中我们看到，他的身材比想象的矮小许多，时常穿着 20 世纪 50 年代就不怎么流行了的长袍，显出一副老夫子样子。照片上的他虽然面庞消瘦，却目光炯炯，透出独有的单纯与天真。俯身打谱的照片，则让人看到他工作时罕见的专注。

> 他不过一米五的样子，瘦弱矮小，满头灰白的头发。他把那双又大又黑像树根一样凸凹不平的巨手在琴弦上摊开时，反差极大。他的弹奏如此有力，仿佛整幢楼都要倒塌一般。……含蓄、友善、温和，有

着那种只有智慧的长者和高僧才有的明朗的脸。①

有一张照片拍摄于1954年北海公园的院子里。那不是一般集会，而是精英雅集，参加者基本上都来自一个群体。时任中央音乐学院民乐系主任的查阜西、末代皇帝溥仪的堂兄溥雪斋，召集琴家们成立"北京古琴研究会"。皇族出身的溥雪斋，穿着丝绸里子的蓝布长衫，像云一样飘过来，点评一番琴界现状。看着管平湖和琴家们同样清癯的脸，真的就能获得那个时代的丝丝暖意。保存下来的图片让人"穿越"，看到一代人的安详。他们的眼睛流露着少见的自信和满足，是一个群体安定之后的真实写照。

今天谈论古琴进入公众场合的话题，自然面临着对一件乐器的历史定位和对弹奏者身份定位的问题，相关话题自然还有"古琴"如何面对"现代"的问题。几个问题都让人不得不面临正面回答时的深度质疑与强劲解构。有人说（不必计较批评对象或认定责任人到底是谁或者应该是谁）琴学转向"表演艺术"就丧失了"雅文化"的品质，变成附会宣传与参与俗文化的众声喧哗。琴人到底是应该关门闭户、不求闻达，还是应该宣传自我、以求认同？随着对20世纪50年代政治激进主义和由此延伸的对艺术的"施暴"，人们怀疑，琴人抛头露面，参与"现代"和"演出"，是迫于政治裹挟，而非出于本心。这种怀疑自然共振成一股对从政治激进主义到文化激进主义的反思。

然而，我们不能离开现场去谈论50年代的"舞台生涯"。剥掉琴学的历史定位并深刻影响其发展路向的评价体系，剥掉琴家们自己也厌恶的以及包裹在厌恶中的"清高""孤寡"和早已失去意义的文人外衣，寻找一代琴人身处的"现代"和对自己行为的评定，走进"座无虚席的剧场"以及摆着麦克风的"露天音乐会"，跳进"经久不息的掌声"，回到"激荡内心"的反

---

① （瑞典）林西莉（Cecilia Lindqvist berattar）《古琴》，许岚、熊彪译，北京：生活、读书、新知三联书店，2009年，第39页。

馈——不是来自“他者”的解读——检查从1954年10月22日延续到1955年1月12日，由查阜西、蒋风之、管平湖、李庭松四名“北京琴会”会员参加，历经十大城市，面对计约11万观众“情绪空前”的“民间古典音乐全国巡回演出”。下面就从查阜西自己的话观察其体验：

> 于是我开始了我一生中第一次的公演中的重奏，而又独奏了另一古曲。我的古琴独奏能这样地被群众所欣赏，我当时还怀疑这一场的观众可能有点特殊。当我回到后台从幕隙偷看场内的观众时，原来大多数是穿着朴素的工人和市郊农民，次多的是解放军军人，只是少数是服着比较华贵的市民。这一景象使我老泪不禁夺眶而出！①

查先生看到的观众，是普通民众，这些人的身份让他“老泪不禁夺眶而出”。这样的心情无疑出自对古琴“社会化”“大众化”的真心期盼，是“新社会”的琴人渴望被理解和认同的真心表达。须知，那个时候如果能被“工人、农民、解放军”理解和欣赏意味着什么？意味着政治立场的肯定，艺术价值的肯定，甚至乐器本身的肯定。因为这是一件天然与“封建糟粕”“文人阶层”捆绑在一起的乐器——身上盖着难以逃脱的“原罪”与“红字”。站在“为人民服务”第一现场的查阜西兴奋之情溢于言表。我们应该面对特殊时代的琴家的真诚与感动。不难体会，“公演”对于刚刚从孤独状态走出来的琴家来说，有种无以言喻的吸引力，查阜西、管平湖等，像是准备了一辈子似的，如飞蛾投火，扑向燃点。面对从未面对过的剧场，从未谋面的观众，倾情献艺，是因为太孤独了！他们相信，落魄了一个世纪、已被冠为“古”字的乐器，终于遇到了好时候。抛离社会生活近百年，从普通民众的欢呼中，国乐家们终于感到了存在的价值。那与其说是观众的掌声所致，

---

① 查阜西：《祖国音乐的今昔》，《查阜西琴学文萃》，杭州：中国美术学院出版社，1995年，第456页。

不如说是整个社会的气温所致。政府巡演，严肃认真，绝非“闹剧”。如此看来，“公演”就有了历史逻辑，甚至被许多琴人认定为这是几十年默默耕耘的“福报”。

根据胡斌的统计，张子谦在《操缦琐记》中记录了参加的“雅集”和“演出”，1939—1949 年共十九次，而 1950—1963 年间，达到八十七次。参与绝非迫不得已，夹缝中求生存，也不是面对“现代”的“无奈”，更不是学者与官方的“共谋”，而是一个曾经趾高气扬、如今偃旗息鼓的群体，跌跌撞撞进入“现代”不甘寂寞的主动行为。自我发声，让人听到微弱的弦声，让周作人曾经鄙视地形容为“拨算盘珠子”的弹琴成为“艺术”，当然是不甘寂寞的群体的共同志愿。政府组织的各大城市与老百姓见面与对话的巡演，无疑解答了国乐家对自身存在价值的疑惑和焦虑。或许这类行为的确体现了一点政治话语霸权，但也的确展现了琴人渴望被关注的愿望。只有通过公开场合，自己才能被看见。眼看着争夺话语权的能力日渐衰落，谁自甘落魄？百年孤独、百年凋零、百家哀鸣，好不容易赶到了好时候，怎不百弦奋鸣？巡演的规模和传播效应，是琴人在小团体的“雅集”自救行为无法相比的。“大”规模才能让古琴再次站在与其他器乐品种相同的起跑线上，才能把琴乐再次推成“一线产品”。没有个人名利，没有“文化持有者”的“妥协”，也没有琴面上任意滑抹的取悦表情，这是琴人自救并渴望政府辅助的行为。这些在过去了几十年后才能看得清的欢欣，其实十分深重。

查阜西是集“政府、学者、琴人”于一体的代表性人物，既是学者的“代言者”，也是琴人的“代言者”，还是政府的“代言者”。他的话语，具有代表性。“历史建构”中“个人作用”，可以从查阜西、管平湖、张子谦身上得到鲜明印证。

以往的宣传难免让民众培养起一种误解，“古琴是高雅的”，而“高雅”一词在那时的概念中是老百姓所不能理解的。老百姓不“高雅”，必须对“高雅”仰视和匍匐。所以“以洋代雅”成为大众对“高雅”音乐的新理解。

随着官方文艺方针对民间文艺和通俗文艺领域的大举占领，真正失落的不是民间文化（民间保护这些传统的能力十分坚韧，有机会总能东山再起），或者是都市通俗文化（由于电视的推动，此文化后来迅速起飞）。真正失落的，是中国本土的那个雅文化，就今天来讲，就是一个能与官方抗衡的，作为社会道德和文化理想的代言人（而不是民众代言人）的知识分子。

由于本土雅文化的破产，西方文化所具有的种种优势便乘虚而入，当仁不让地占领了雅文化的地盘。所谓雅俗共赏，它在大陆的文化环境经常指的是洋为中用，洋和雅是被人换用的，因为本土的雅文化业已被摧毁。①

听过古琴演奏的“革命歌曲”，不免让人听到身处其时的琴家对“新生事物”的趋附热情，更让后人震惊和不解的是，他们甚至采用了最不适合表现“新生事物”的古琴一起合奏《东方红》。② 这些似乎是令人哭笑不得、不知如何评说的音响，反映了琴人意欲摆脱“高雅”“精英”这类概念包含的“远离现实”“脱离大众”的阴影以及力图洗心革面的努力。这类“琴曲”已然消失，没人再记得（超凡脱俗、心高气傲的琴史中最见不得人的事儿），但其间的弦外之音，其实更需历史学的悉心聆听。

20 世纪流行的反传统运动，使文人音乐遭受致命打击。与整个世界同步出现的对“精英文化”的重新估价，使平民文化气盛力强（类似通俗音乐的“去经典化”）。标准的变更随时代而来。新型国家来自平民百姓，需要

---

① 刘禾：《语际书写——现代思想写作批评纲要》，上海：三联书店，1999 年，第 178 页。

② 查阜西：《四式谱〈曙光操〉序》：“而今时不容佚失之音莫若民间自发感激毛主席扭转乾坤，缔造人民祖国之写实，则《东方红》一曲收入古琴，又刻不容缓者矣。……吾友吴君振平，乃穷数月之力，为之配增副律，谱作琴操，目曰《曙光》。”《查阜西琴学文章》，黄旭东、伊鸿书、程源敏、查克承编，杭州：中国美术学院出版社，1995 年，第 33 页。

以大众接受的方式教化大众。不能为大众所接受的形式绝对不会被选中。于是，琴落选了。“绣球”投向了二胡、琵琶、唢呐。主流乐器落选，“新科状元”登场。新的主角以琴乐难以企及的大嗓门，承担了维系民族文化于不坠的大任。

其实，琴也有质朴的一面。查阜西、管平湖等，希望让一般人理解，不再有间隔，把听赏权交还大众。他们不断演奏一些旋律鲜明、喜闻乐见的乐曲，如《阳关三叠》《梅花三弄》等。旋律明快，风格清朗，容易获得大众赏识。作为“走进新时代”的人，不得不思考“琴学”到底应该定位于“草根”还是“精英”。这当然不是看两顶帽子在什么时候戴更适合，而是要解决社会转型期怎样获得认同的问题。社会舆情高涨时，归属“草根”更易获得保护，这还用考虑吗？百姓喜闻乐见，就是挡箭牌。以此定位就能获得保护。随政治语境归属，难道不可以“机会主义”地用一用吗？

评价历史事件，不仅要评估当事人是不是用了恰当形式呵护了一件几乎被淘汰的乐器，更要判断“表演”是否体现了“表演”之外的附加值，并从其采用的与时代接轨的方式上检验采用者的尴尬和窘境。价值评定来自特定时间。“公演”是琴人诉求，不是塑造“现代”的“空前绝后”的“政治实验”。绝大多数琴人心甘情愿，脱胎换骨，认同新的“艺术家”身份。因为，这个身份避免了“封建余孽”“封建糟粕”“冥顽不化”等等与大众对立的“危险”！

历史的真知必须倒推，把绝非“自我异化”的起始动机倒推出来，把掩盖于事件之中却比事件本身意义更大的“附加值”倒推出来。“巡演”无论如何都应该被视为 20 世纪琴史上的大事并给予正确评价。这样的故事很多，附带着那个时代的辉煌与无奈。

打谱与后期生活

管平湖一生没有留下太多文字，除了打谱心得，不愿多谈。到底是不

适于留下文字的时代让他多了一层警觉还是天性不喜文字表达？无论如何，他留下了无与伦比的音响。游离于文字之外的深思，也许并不在于证明其天性，但确实证明了他的生命更适合在琴弦上表达。还有一个领域，更能证明他的价值。“打谱”——一种激活故纸堆里一首首惊世之曲的复杂工程，等着他用那双搓过煤球、砍过劈柴、点过炉火、最终放回琴弦的粗糙大手，横空出世呢。这项半是解读、半是注疏、半是古人、半是今人、半是和鸣、半是独响的领域，才是让他照古腾今的高台。



恢复琴学的过程中，开创者最了不起的成就就是打谱。能够弹琴不等于能够打谱，能够打谱不等于有条件打谱。以前没条件，想做而没机会做，现在可以做了。管平湖说：

> 在传世的将近三千首的古琴曲谱中（包括不同版本的曲子），只有七十多首能为现在全国琴人所演奏。这样看来，发掘古谱确是目前古琴界一项关键性的工作，而打谱又是古谱发掘中最迫切、最艰巨的任务。打谱是要通过长期劳动，才能使书面上没有标明拍子的古谱变成

声音。它的劳动程度，不亚于创作。①

诱使他绞尽脑汁的并不是后来让出版社和唱片社财源滚滚的打谱者的名声，而是身边那些朋友的简单问询：既然乐谱记录了讯息，为什么不能再现？他就是被身边人的问询，烤灼得坐立不安的人。打谱对于他犹如树上长出梨子或桃子一样自然。至于那些琴曲的后续故事——印刷、使用、宣传、销售——多半是另一代人考虑的问题。

管平湖打谱不倦不怠，持之以恒。20世纪50到60年代的十年间，打出多首琴曲。龙音制作公司出版的唱片中包括十七首琴曲，十二首出自他的打谱：《长清》《鸥鹭忘机》《龙翔操》《春晓吟》《白雪》《广陵散》《获麟》《碣石调幽兰》《潇湘水云》《大胡笳》《离骚》《欸乃》。这些都是他俯首琴案一个一个符号辨析、琢磨出来的。打谱绝非是才子式的创作，而是工匠式的挖掘。方法也绝非不着边际和乌托邦式的臆想，每个音符都要有据，不能任意曲解。他不妥协地删削所有不合适的元素，退而精思，一曲打来，千嚼百咽，至忘寝食。琴界有"小曲三月，大曲三年"之说，其中功夫，可想而知。

海德格尔在《艺术作品的本源》一文中说"作品通过艺术家的活动而产生"，但"使艺术家成为艺术家的是作品"。他的打谱受到琴界肯定，广为传习。这份遗产，值得尊重。如果有人问他五百年后转世最想知道什么，他的回答一定是：上千年无人会弹的琴曲已经进入普及版的音乐教科书！

记得管先生给我说过一个简单的比喻：琴曲好比一个大盘子，中有许多大小不同的坑，每个坑内都放着和它大小相适应的珠子。打谱者开始摸不着头脑，珠子都滑出坑外。打谱者须一次又一次晃动盘子，使每颗珠子都回到它该在的坑内。珠子都归了位，打谱也就完成

① 管平湖：《从〈幽兰〉〈广陵散〉的谱式谈到减字谱的时代问题》，香港龙音制作有限公司：《管平湖古琴曲集》CD唱片（RB-951005-2C），1995年，第43页。

了。盘子须不断地摇晃，要晃到珠子都归位为止。打谱也须不断地改正，改到对全曲的音律满意为止。琴谱也不是绝对不能改，原作者也有把珠子放错了位的时候。何况琴谱刊版时的徽位写和刻也都难免会出错。①

像他这样持续打谱几十年的人很少。虽然这个“运动”那个“运动”不断的搞，今天看来，当时的人心并不浮躁。通过成果可以检验，传统气场依然强大，社会基础结构未被彻底颠覆，还不会因为政治干扰而中断。这与李元庆、杨荫浏带领的中国音乐研究所避免深度卷入政治漩涡的方略有关。当然，同时代的许多人一生没有高端产品，说起来大概就是不能像管平湖一样全神贯注于一项事业。他走的不是一条前人没有走过的路，而是一条传统的再生之路，通过打谱和演奏，让传统复活。几十首打谱透发出来的是他身上的郁勃之气，现在，这些琴曲已是名满天下的杰构了。

相依为命

管平湖成功的“秘密武器”，是能把老师的打谱写成五线谱的学生。王迪不但帮着他把凌乱潦草的谱页梳理好，也把他的生活打理好。管平湖后来一直跟着王迪生活。1957 年，王迪的丈夫邓修良，因生病被中国音乐研究所劝退。这件事令王迪很不高兴，所以一家人决定搬出“十间房”。最初住在前门一带。60 年代初，位于大栅栏一侧的“荣宝斋”，刚准备兴建，建议那块地上的居民搬迁到正在建设的“和平里小区”。老住户不愿意离开，所以，王迪与“荣宝斋”盖房处的居民换房。也就是说，王迪把自己大栅栏胡

---

① 王世襄：《试记管平湖先生打谱》，《锦灰堆》（合编本）贰卷，北京：生活读书新知三联书店，2013 年，第 588 页。此处管平湖借用了古人说法。杜牧之曰：“丸之走盘，横斜圆直，不可尽知。其必可知者，是知丸不能出于盘也。夫宗旨亦若是而已矣。”黄宗羲：《明儒学案・凡例》，周予同主编《中国历史文选》（下册），北京：中华书局，1962 年，第 205 页。

同里的住房,换给"荣宝斋"地基上搬来的住户,借以换到搬迁至和平里的资格。和平里小区是当年北京市长彭真主抓的"样板房",刚建时,路是土路,雍和宫北边的桥还是木头桥,尘土飞扬。邓莹(王迪女儿)回忆,和平里沿街的树只有手掌粗(现在已是参天大树)。但王迪觉得合适,与管平湖商量,于 1964 年搬到了和平里。新居是 11 区 6 号楼北单元两套两室一厅的房子。管平湖住 3 层,王迪住 4 层。楼上楼下,平日一起吃饭,如同一家人。与王迪一家人在一起,解决了管平湖日常生活的杂务琐事。王迪的两个女儿,一直称他为"管爷爷"。这个由两家人组成的"祖孙三代",一直持续到管平湖去世。邓莹回忆,她第一天上幼儿园,就是"管爷爷"送的。"家有一老,如有一宝。"这个"宝",有多重意义。

熬过独居岁月,天天为煤火水电、油盐酱醋等烦心事而搔头,再倾听王迪和女儿们温柔悦耳的声音,心情自然舒畅。两个女儿给爷爷说话的声音跟唱山歌一样,一直是老人开心的源泉。为了感激多年照顾,王迪结婚时,管平湖把最喜欢的一张琴送给她。看到礼物,王迪像被刺了一下,眼泪立时就下来了。她知道这张琴对于管平湖意味着什么,那是他一生对音色的极致追求。那时,还没有人看得上一张有几百年历史的老琴,像王世襄那样倒腾破柜子烂橱子的人,不但不吃香,还被人瞧不起。所以,王迪接受礼品时,绝不是当作什么值钱东西,不过是因为声态端好,珍而藏之,如此而已。

嵇康言:"夫人之相知,贵识其天性,因而济之。"王迪若无管平湖提掖点化,焉达后来气象?管平湖若无王迪匡力扶助,不独所行琴事难以完美,桑榆暮年,也无对话之人。

1966 年,管平湖的肝硬化日益严重。一是因为"文革"初期的惊吓所致。被打的人就在眼前,让他想到自己的结局。恐惧是一堆放射着血光的阴影,容易传染并导致萎靡。那段岁月,他的身体急剧衰弱。二是喝酒。嗜酒是管平湖失意时养成的习惯,积习难改,王迪的控制并不见效,他总是

趁着王迪不在时偷着喝。某种意义上说，酒更像他的生活方式和生活态度，日渐积累，深烙习性。傍晚，他常常懒洋洋地躲到护城河边偷偷“发昏”。无疑，“文革”使管平湖失去了分辨力，空穴来风就足以触动衰弱神经。他变得气力不足，老态渐出。1967 年 3 月 28 日，移时而殁。

王迪晚年最重要的贡献，就是整理编辑老师的唱片。香港龙音制作有限公司在“国乐大师专辑”系列中，出版《管平湖》一辑，共收他演奏的十七首琴曲：《流水》《长清》《鸥鹭忘机》《良宵引》《龙翔操》《乌夜啼》《春晓吟》《白雪》《广陵散》《平沙落雁》《风雷引》《获麟》《碣石调·幽兰》《潇湘水云》《大胡笳》《离骚》《欸乃》。龙音公司的出品系列与众不同，特点就是附有一本厚厚的小册子，122 页，记录了方方面面。其中有主编王迪的序言《中国古琴大师管平湖先生的艺术生涯》，管平湖的遗作《从〈幽兰〉〈广陵散〉的谱式谈到减字谱的时代问题》等文章，还有数十幅珍贵的照片、琴谱、琴学书影以及书画大师吴作人的扉页题签。

余语：一个音符与一片强音

历史叙述当然不是一刀切，但我们必须预设一个节点，以此看清两端因果。解释一个人的行为当然也不能仅仅依靠表面上看到的和听到的信息，必须找到原因，用以说明主人翁之所以途分两截、二水中分的原委。需要解答的是：到底是什么让游散的“清流”变为有责任感的琴家？不能不说，他进入了一个学术集体，从而意识到自己的历史使命和社会责任。充满新观念的学术集体唤醒了他，让他把沉迷过的“爱好”全部抛开。万事皆有因果，我们很不愿意得出一个人因为投身“革命队伍”因而获得强大生命力乃至焕发出“青春”之类的“老套”结论，但不能不说，正是因为投入到学术团队（“革命队伍”），他的精神彻底改变了。

展示管平湖的徘徊，当然不止是仅仅为了剥去“第一琴家”身上的“金粉”察其常人面相，而是为了顺应历史叙述的应有逻辑，看到一个人从左右

徘徊、无域无界的前半生、走向准确定位的后半生的过程中哪些因素起到了助推作用。他并非后人想象的那样自始至终、目光专注、坚定不移、踏上成功之路，而是像普通人一样，卷入失序时代，不知道把脚踏到哪条船上。再加性格上不善世务，徒增困顿，不知道绘画、古琴、花草、虫鱼，孰重孰轻。让他领悟自身价值的不是琴弦，而是让琴弦发响的共鸣箱——给予他学术意识和生命觉悟的学术集体。“学术重镇”（萧梅语）里的杰出人物，包围了他，感染了他，唤醒了他。在中国音乐研究所工作的十五年（1952—1967），是其生命最平静也最有成就的“金色时光”。风水宝地，平台辽阔，良将如云，谋臣如雨。个体提升与机构提升，相伴相生。团体给了个体以提升机会，个体也给了团体以荣耀与骄傲。提到中国音乐研究所一系列令人敬仰的人名，他的名字总是排在前几位，因为他给集体带来一个领域最高的成就。判断一个人的所作所为，主要是看他对团队代表的事业所做出的贡献以及推进的作用。以此衡量，他的确做到了最好。

也许我们永远不知道管平湖是怎样找到生命反转的那个支点，也许我们没有能力看懂管平湖，但不妨模拟一下他的转身。管平湖的生命之歌可分前后两阕，1952 年是分水岭。前半段是个体，前路不明；后半段是团体，专心致志。前半段是才子游荡，无所归依；后半段是集体一员，归属明确。前半段，心无所归而游离于时代，后半段，顺从大势而引领琴学。前半段，是一个音符，后半段，是一团强音。一前一后，截然分明；一前一后，判如天壤。

20 世纪音乐史中的个体叙述极度匮乏，宏大叙事挤压下的记忆载体填满了与个体无关的社会事件。后人渴望从个体转向搭建一系列凭靠支点时，却发现这类资料少的几乎等于零。没有多少回忆录可以作为个体记忆的信息，除了与单位相关的事件外，几乎不保留个人生活史。“一切成绩归功于党、归功于集体”的口号下，“个人”被毫无余地地吞噬了。在“螺丝钉”“垫脚石”“铺路砖”“集体一员”等语境下，个体微不足道，不屑记录也不敢记录。空荡荡的琴人“历史”让人找不到抓手。我们不得不面对没有“个人

历史”的“历史”，因为他们是“单位成员”，因而在填满“单位事件”而无“个人事件”的史页上严重缺席。单位是真实的，做出了一项项有案可查、历历在目的成就，但“单位成员”在“成就”中的作用却未被明确记录。含混其词，找不到“人”，成为“集体创作”“集体改编”“集体整理”“集体编辑”的“集体面目”。作为同一单位的后来者，我们熟悉他们，但又好像极其陌生，因为不知道他们在淹没个人的“集体成果”中到底发挥了哪些作用。一本本厚厚的花费了巨量劳动整理出来的文献、乐曲集，哪部分属于甲，哪部分属于乙？甚至连他们的后代也无法分辨到底哪部分“知识产权”属于父辈？我们能够通过什么途径走进个体生命尤其是心路历程呢？

好在，王世襄的补记和王迪的回忆，提供了一点管平湖个人生活鲜为人知的真实细节，虽然远远满足不了后人仰视其完整身影的渴求。聆听王迪的女儿邓莹、邓红二人的回忆，“管爷爷”才能隔着时代，以普通人模样，浮现于话语间。以非常布衣的方式呈现，才能剥离与单位之间的屏障，进入“私人空间”。这是一种让叙述产生意外却含有真实感的剥离，一种“公有制”之外的“自留地”里的茂盛。

我们终于能够看清楚出传主的“另一半”了。这一半是“个人”的，只有展示这一半，才能看到另一半。莫洛亚的《雨果传》写了很多“私德”，同时也能大处着眼，给予足够谅解。司蒂芬·支魏格的《巴尔扎克传》，把其鲜为人知的以假名写出许多不成体统“烂小说”的事儿揭了出来，让初看的读者对“伟大作家”大打折扣。然而，真实又让人对大作家“摸爬滚打”最终走出困境的坚韧倍加敬仰。一个人的成长就是如此，一半是浑水，一半是清水。之所以走了这条路，就是因为不由个人意志转移的系统所决定的。人如棋子，在历史大变局中，身不由己，随波逐流。历史叙述不能只取好不取坏，只取所喜欢的一半而舍掉不喜欢的另一半。他的行迹由整体规定，沿此轨迹，不可改变，也不可劝勉。阅读他们便会感知，早期的生活不完满更符合常人历程。新的历史叙事就是要找回真实，而不是进一步涂抹闪闪发

光的“神衣”。

任何时代，总有一些杰出个体坚持了某种被整个社会遗弃的东西，那些东西的价值直到许多年后才又被人找回来。20世纪的氛围中对传统保持忠诚是件极难的事，因为琴学从未像此时的景况变得如此难堪。还是有几个人，在一个被精心呵护的小环境中坚持了这门学问。看守小环境并懂得其价值的呵护者明白，拿金箍棒划个小圈圈，让师徒几人安安稳稳坐在那里，就是让一门学问安全存续。遇到这样的人，我们才懂得为什么孔子困于道而弹琴时能够那样从容，因而让那个故事能够在中原大地超越两千年依然令后人感到震撼并感动不已。想想那是什么困局呀！土道尘飞，莫可投止，几天滴米未进，一群身体消耗到差不多最低点的学生嗷嗷待哺。面对他们怀疑的目光、抱怨的情绪乃至恼怒的骂詈，孔子定下心来，坐在路边，拿出琴来，抚琴一曲。这是什么定力呀！弦与弦的摩擦声，如同松涛轰鸣，在尘烟凄迷的函谷中阵阵起伏。这则故事的真实性和寓言性孰轻孰重暂且不论，但历史上确实出现过一种众人皆疑而数人独执的局面。管平湖就是处于相仿困局中的人。他也饥肠辘辘，莫可投止，也从容不迫，拿出琴来，面对差不多像孔子的弟子们一样的人群，坐在有点过时的琴桌前，用一双在瑞典留学生林西莉眼中“皴黑破裂的大手”把一颗颗谱字，变为落满玉盘的大珠小珠！有此心性者，对琴的理解自然非凡。他的个体生命也因此获得了超越历史的延伸意义。因为他弹出的大珠小珠的永存意义，就是琴学永存的意义。

参考文献

管平湖：《从〈幽兰〉〈广陵散〉的谱式谈到减字谱的时代问题》，载香港龙音制作有限公司：《管平湖古琴曲集》CD唱片（RB－951005－2C），1995年出版。

王迪：《中国古琴大师管平湖先生的艺术生涯》，同上。

乔建中:《一生的琴缘——香港龙音制作有限公司“国乐大师专辑”系列制品评述:〈管平湖〉》,《中国音乐学》2004 年第 1 期。

章华英:《管平湖古琴打谱艺术窥探》,《中国音乐学》2007 年第 3 期。

[瑞典]林西莉(Cecilia Lindqvist berattar):《古琴》,许岚、熊彪译,北京:生活、读书、新知三联书店,2009 年。

王世襄:《多才多艺的管平湖先生》,《锦灰堆》(合编本)叁卷。北京:生活读书新知三联书店,2013 年。

胡斌:《张子谦〈操缦琐记〉研究》,中国艺术研究院博士后出站报告,2014 年。

原载《中国音乐学》2016 年第 3 期

带火焦桐韵本悲

——琴家王迪



20世纪整个社会奔向西学的历史大潮中，却有一小群知识分子，逆历史潮流，踯躅独行。他们把几乎所有人都弃之如敝履的传统“国学”作为终身相守的事业，把国人视为“封建糟粕”的“琴学”，以符合时代的名誉，归属到艺术门类名下，从而最大限度地保存下这个“不合时宜”的品种。为了群体成员跨越设限从而保障自己的偏爱，他们部分做出迁就姿态，顺从“琴有更张之义，瑟无胶柱之理”，然而他们知道，选择既是适应性的也是防卫性的。适应过程中的“太极拳法”，让当代人窥探到琴人群体精神的坚韧成色有几何。虽然他们还没有认识到坚持传统就是坚持“国家文化形象”，放弃传统既无法回到历史原点也无法确定迈出脚步的方向，却不知不觉地扮演了对当代社会频现的“新理念”提出反对者声音的角色，并以微弱的声音来抗衡片面强调“社会进化论”的巨响。因为他们的坚守，“琴学”成为克服过度工业化带来的社会弊病的最坚硬的资源，

在“现代性”中呵护了文字无法公开表述、声音却能曲折传送的学理。既兼顾传统精神又符合艺术学理的说道，从文化立场而不是政治立场面对了新型国家与整个社会犹疑不决的问题。以不变应万变的“正调调弦法”发出微弱的弦音，“传向那暗地里窃听的人”，然而，正是这“太古”弦音，反而超越时代，在姗姗来迟的“非遗”时代与“文化自觉”的新世纪，走在了整个文化界的最前列。这便是让人在百年曲折后看到的“琴人群体”的价值所在以及他们制衡种种浮躁的人文力量。管平湖、查阜西等琴人，就是这个群体的代表，王迪便是其中一员。

弦的另一端

20 世纪初，北京城里飘动最多的声音还是古老的弦索。那时，街道上刚刚开始飘过“学堂乐歌”和“时代曲”，但人们最常听到的还是戏园子里的京韵和戏腔。当然，那时也没有地铁，走街串巷的是除了现今“胡同游”的旅游地界才能看到，其他地方已经难觅踪影的黄包车。王迪就出生在这样的文化环境中。

(一) 天上飘来一声凤鸣

1923 年 10 月 26 日，王迪出生于北京。这位熟悉北京城里各种音响的女孩，却只对一种声音着迷。1936 年，13 岁的王迪，偶然从收音机里听到管平湖的古琴，潜藏根性中的听辨定位，就被这种随着清王朝覆灭而不再时尚的声音吸引住了。人的天性总要在一个早晨醒来，这个女孩之于古琴，可以用得上“价值直觉”这个现代概念，即在几乎还没懂得其中价值的时候就先天地认准了这个方向，而这种选择恰恰是历史希望这个人承担其使命的方向。浅白地说，这就叫做“命中注定”。其实，选择的背后，隐藏着生存环境赋予的天性判断，乃至到了她的生命因此而喷吐出灿烂光芒时，人们才能从逆向考察中分辨到学童时代的选择潜埋的“价值直觉”，即认同

她的时代提供的那些飘散在大街小巷中的声影。简而言之，王迪认同了自己时代的声音，她天生就是为古琴而来到这个世界上的。

家弟循声而探，打听到了拨弄琴弦者的住处，于是，就在门口等了几天，终于见到“戏匣子背后”的人。未曾想，刚刚毛遂自荐，管平湖就接受了这位虽然懵懵懂懂却已意志坚定的学生。

隔着漫长时光，对于当代人来讲，于更迭时局中茕茕独行的琴学大师，一定带着神行者的光彩。但对王家人来讲，面前的就是一位穷困潦倒的遗老。吃了上顿没下顿的管平湖，家徒四壁，甚至到了连冬天生火都困难的地步。王家人深得身陷贫寒的琴人之心，力所能及地照顾他。那时上课还没有学费一说，管平湖每次来王迪家上课，不但要让老师吃顿饱饭，还要尽可能多给他带些晚饭。寒冬腊月，家人还帮着管平湖置办鞋帽、棉袍。

无论如何，师生二人走到了一起，相聚让两人的生活都发生了变化。管平湖采用传统的教学法，师生面对面，心手眼，样样清。老师按“句”教，学生按“句”学。指法手势，力度节奏，旋律韵律，一遍遍讲，一遍遍仿。到了学生与老师一模一样的程度，再学下一句。蜗牛式的方式“进度”极慢，比起看着现代乐谱弹几遍就差不多的“视奏”，相当“原始”。然而，已被称为“情景记忆”的“科学成分”，却越来越得到学界认可。“活态传承”就是言传身教，耳提面命，因而深入骨髓，终身受益。

面对琴学衰落，管平湖独自抗争，只不过那份抵抗既没有英雄主义的呐喊也没有悲壮的关注。他默默耕耘，独自担当，一个个教学生，一个个会琴友，薄如蝉翼的琴学悬丝，就这样不绝如缕。北京城里还真有这样一批人。1947 年，“北平琴学社”成立，管平湖、张伯驹、溥雪斋、杨葆元等琴家，定期在张伯驹寓所雅集。一年后，不定期的雅集转至汪孟舒、溥雪斋、王世襄家。

当年雅集中走动的人物，让后人炫目。1940 年后正式成为管平湖嫡传弟子的王迪，一直跟着师傅参加雅集。影响王迪成长的因素很多，但可以

肯定，早年交往的这批京城名流，无疑是她儒雅气质的底色。前面是管平湖，后面是张伯驹，左边是汪孟舒，右面是王世襄。“坐上高朋满”，“往来无白丁”。他们的言谈举止，都让夹在中间的王迪，身浸雅风。

1947年，王迪考入中法大学化学系，立志做个居里夫人，但肺部天生对化学试剂敏感，不久便病倒了。看得出，老天爷已经“定了调”，偏偏不给她成为居里夫人的体质。治疗休养期间，她继续迷恋古琴并补习文史。此时奠定的文学功底和历史知识，成为日后流畅文笔的基础。她转舵有力，于1948年考入“国立北平艺术专科学校”音乐系(后合并入中央音乐学院)，师从作曲家江定仙。五年的专业训练，使王迪具备了现代音乐学素养，为整理琴乐，储备了技术知识。1950年始，王迪进入中央音乐学院研究部实习，1953年正式留任。

(二) 把两种身份、两套话语合二为一的两个人

1949年之后，大大改善了生存处境的管平湖，有条件完成时代赋予他的历史使命了。对于渴望整理琴学宝典的传统琴人管平湖来说，无意间得到了受过新式教育的爱徒，终于可以把自己想做但独自做不来的事做完了。管平湖不识现代乐谱，作曲系毕业的王迪，有能力把老师弹出的旋律一句句记下来。管平湖做的是把“减字谱”变为活态的音乐，这称为“打谱”，王迪做的是把老师“打”出来、听得见的“谱”变为看得见的“谱”，这称为“定谱”。现代琴谱上都在曲名一边写有“打谱”“定谱”两词，意思就是传谱人“打谱”，记录者“写定”。前者负责把“减字”“打谱”成曲，后者负责将音响记成现代乐谱，使之合于现代节奏比例和现行规范。所以《古琴曲谱》的乐曲前面都这样署名：“管平湖打谱、王迪定谱”，说的就是这两个步骤。打谱技术要靠管平湖这样的琴人完成，记谱技术要靠王迪这样的现代音乐学家完成。王迪起的作用，就是具备传统琴学知识与现代音乐学知识“双重乐感”的人肩负的“桥梁”之责。

古老的减字谱必须借用当代语言和普适乐谱传达，以使大部分不懂得传统话语系统的人明白，并获得现代操作系统的知识衍生。管平湖是旧时琴人，不晓现代乐理，王迪是现代学子，不但入得琴学门径，而且出得传统视域。一个懂古代，一个懂现代；一个懂国学，一个懂西学；结合一起，相得益彰，完成了现代琴学古今对接、中西对接的时代使命。这项使命，遇到了珠联璧合的师生，自然是一桩奇迹。如果管平湖没有王迪，纷繁的“打谱”怎能变成“定谱”并井然有序地排列到五线谱上？不但让专业音乐家读得懂，而且让一般人读得懂。非经此途，那些口耳相传的名曲，就无从谈起。

从1953年始，王迪在中国音乐研究所的工作重点就是跟管平湖整理古谱。一方面习弹，一方面记谱，风朝雪夜，暑去寒来，师生二人积累起来的财富，直到出版时才让人惊骇。老师口传心授，学生忠实记录。如果没有既是师徒、又是同事，既是协助、又是合作，亦师亦友、持续数十年的缘分，哪个人能把管平湖手下那些千分之一秒间便转瞬即逝的短小音符记录在案？能够把古琴特有的在音高上难于归类的游移音符记录在案？能够把琴弦上微弱的只有俯身琴畔才能听辨得到天籁之响记录在案？这不但需要全力以赴、侧耳倾听，而且必须具备特殊技术、心灵超级敏感的人才能办到！更何况还有后期的谱字核对、指法鉴定、技巧解读、宫调释义、曲义题解等等繁杂事物。王迪没有像个被派遣的秘书、被摆布的道具，按时完成规定动作，而是全身投入，其乐融融，并从中获得了无限快乐和超值享受。不然，今天就不会有一沓看得见的管平湖“传谱”。

这是管平湖最喜欢干的事，也是王迪最喜欢干的事，更是时代最喜欢师徒二人一起干的事！真是造化。管平湖有福分，遇到了高素质的助手，让积累了一辈子的财富一点都没损失。王迪也因勤奋捡拾，让老师积累了一辈子的财富变为自己一辈子的财富。这段师生缘，成就了老师，也成就了学生，更成就了琴派！双双获得超越自身的意义，真的是一加一大于二。扎扎实实的工作，让“管派”或“九嶷派”之号不再是个虚名。



这条件是新中国送上门的。对比一下1949年前穷困潦倒的管平湖，1949年后的管平湖作为中国音乐研究所的元老之一，获得了最高工资待遇，不愁吃不愁穿，每日里就是忙活着自己最快乐的事，那种劲头，用当下流行的说法，“想不出成果都难！”

于是一阕阕琴曲，飘然而出；一件件打谱，灿然呈现；师傅挥弦，徒弟挥笔；音响飞天，谱页落地；一股豪气，直通唐宋。

穿着棉布长衫低头抚琴的管平湖，听到了时代喝彩，从那一刻，他开始让整个世界倾听自己巨掌下的弦声，而学生则让整个世界看到了老师弹出的乐谱。

如果没有管平湖这样的老师，王迪会不会有这般成就？如果没有王迪这样的学生，管平湖会不会有这般影响？也许可能。但两人的成就，都会打个折扣！其实，让两人建功立业、各自获得了诸般成就的是他们置身其中的国家机构。如果中国音乐研究所不存在，两个人都不可能成为现在这个样子。彰显个人才华和灵慧潜质的机构，把管平湖和王迪共同推向“九嶷派”的巅峰。如果没有专业机构，没有两个人共同参与的奋发向上的学术集体中的一系列实践活动，个人才智都不会深掘和发挥到这步田地，尤其是在专业视野高度和学术阐述深度以及跳出书本的社会实践方面。

管平湖太幸运了，遇到了这样的学生；王迪太幸运了，遇到了这样的老师；两人太幸运了，遇到了这样的机构。师傅宣赞古风，学生辅助时风，机构托举英才。个人享机构之渥泽，机构纳贤才之众慧，“并统列位，光昭当

世。”无须说，对于王迪，老师对学生的影响力明显要比弹出的琴曲更深远。自然，还有那个令王迪“映日荷花别样红”的“池塘”。

(三) 两个机构一台戏

1954 年 3 月 27 日中央音乐学院民族音乐研究所正式成立，管平湖、王迪、许健成立“古琴研究小组”。1954 年 10 月 10 日，“北京古琴研究会”成立，隶属民族音乐研究所。杨荫浏主持召开了首次会议，选举溥雪斋为会长，查阜西为副会长，汪孟舒、张伯驹、管平湖等为理事，作为最年轻的会员，王迪参与其中。虽然琴人还无法理解新时代的行政模式对于一个古老乐种运作的方便之处，杨荫浏和李元庆已经通过制度化的安排使得琴学进入当代艺术体制，而这一点恰恰是边缘化的琴学最需要的。

文化部拨款于西城购置了一所四合院（兴华胡同即现在兴华寺街 18 号），专供琴会之用。这座现今可值数千万的四合院，竟然归属到从来没有自己“地脚儿”的琴会名下了！院内有正房、后房十余间。于“文革”期间被“人民群众”抢占的老宅院，早已“非复旧池台”，我们只能从在那里跟随王迪学习古琴一年多的瑞典留学生林西莉（Cecilia Lindqvist berattar）的回忆中，依稀辨认“惊鸿”的“照影”：

> 一排排简朴的白石灰房子一律面向院子……屋里沿墙挂着、摆着的是黑色和红色的古琴，也放了些书柜和黑色高背木椅。在雕花架上摆放的是栽有细长兰草的瓷花盆。①
>
> 在我们那间朝南的大屋，光线从院子里透过窗棂照进来，我们可以隐隐地听到管平湖的琴声和查阜西的箫声……在那里我感觉到一

① [瑞典]林西莉（Cecilia Lindqvist berattar）《古琴》，许岚、熊彪译，北京：生活、读书、新知三联书店，2009 年，第 32 页。

种极度的安全感，让我想起小时候睡觉以后父母在客厅谈话的声音。①

处处古色古香，时时琴声箫声。尽管事务繁杂，琴人络绎，但环境静谧，气氛温馨。对于王迪来说，中国音乐研究所和北京古琴研究会不仅是琴学摇篮，更是思想摇篮。

北京古琴研究会是个不一样的机构，与古代"雅集"的最大不同之处就是把古琴带入现代艺术实践。机关、团体、学校、政府、招待贵宾等场合的演出，中央及各地方广播电台录制的节目，使得团体获得了新定位和体现价值的地方。对于渴望把"老古董"变为老百姓喜欢的艺术的琴人们来说，这些活动真是既实际又有意义的事。琴会齐奏的《和平颂》（即《普安咒》）参加了 1956 年"第一届全国音乐周"开幕式，并以合奏《平沙落雁》参加了北京代表团第三次演出节目。"音乐周"结束时，毛主席、周总理等党和国家领导人在中南海接见了包括管平湖、王迪在内的人员。招待会上，周总理和管平湖交谈，管平湖把王迪介绍给总理："这是我的徒弟王迪，音乐学院毕业的。"总理盛赞有加，高兴地说："古琴后继有人喽。"总理还请王迪跳舞："你是搞古代音乐的，那就跳一只慢节奏的舞曲吧。"这是让王迪荣耀一辈子的事，她记忆了一生，也对人讲了一生。

1958 年，北京古琴研究会竟然演出了几十场，节目既有古琴与民乐（箫、二胡、琵琶、三弦、筝）合奏，也有古琴独奏、重奏、齐奏。操缦之声，连绵不断。琴乐从小圈子走向了新社会的主人——普通民众。后人很难从纯粹学术的角度判定这些行为孰优孰劣（全要看现场功能的影响程度），但绵延数年、主流性、实验性、非商业性的演出，确实给脱离大众的琴人带来了信心，感知到获得社会需要时自身存在的充实感。实在说来，当时新创的琴曲没有多少能够留下来，各种各样的"乐器改革"尝试对于琴乐来说是

① [瑞典]林西莉（Cecilia Lindqvist berattar）《古琴》，许岚、熊彪译，北京：生活、读书、新知三联书店，2009 年，第 44 页。

成功还是失败，是什么意义上的成功与失败（传统精神层面的还是普及层面的），都要细细评说，但当时琴会中的人却做的认认真真，并充分享受没听过琴乐的大众的欢呼与惊叹。

（四）第一拨实践“城市音乐学”的人

1956年，查阜西、许健、王迪组成“古琴普查小组”，历时三个多月、采访八十六位琴家、到达二十多个城市和地方（依次为济南、南京、扬州、苏州、上海、杭州、绍兴、长沙、合肥、武汉、重庆、贵阳、成都、灌县、西安等）的普查，获得了发起人始料未及的收获。他们组织各地琴家在当地电台录音，资料汇总到中央人民广播电台及中国音乐研究所。最后，共采录二百六十二首琴曲，时长近两千分钟。

王迪第一次到了这么多城市，第一次结识了这么多琴家，第一次听了这么多琴曲。普查了解到哪个城市有多少琴人，哪位琴人会弹什么琴曲，哪位琴人藏有什么琴器，哪家图书馆有什么琴谱。这些向未心中有数的统计，王迪都是首席记录者。[①]

也许，王迪走出南下列车之时，会因疲惫而揉过双眼，但她的眼睛被朝气蓬勃的国土上的新生事物点亮。也许，她会在名号隽永的名琴前流连忘返，但心中已经有了未来乐器博物馆收藏名琴的方向。也许，她在录音机前为琴家调整话筒位置时手浸汗珠，却已经知道这批录音必将成为中国琴学的绝响。日后经她之手终成出版物的音响，不但成为世纪绝响而且成为整个中国历史“士文化”的绝唱。

“古琴普查小组”沿着一条与古代乡野采风足迹完全不同的道路，走进

---

① 仅举收集乐谱一例，普查小组在各地图书馆、古书店、知名藏书家中，发现了许多从来闻所未闻的琴谱，如明代初龚稽古的刻本《浙音释字琴谱》（宁波天一阁），清代孔兴诱的刻本《琴苑心传》（重庆图书馆），清初刻本《松声操》（程雄《松风阁琴谱》刊行十年后校正刊印的精刻本），《兰田馆琴谱》《响雪斋琴谱》，收集到张友鹤全部手稿，扬州琴人史荫美遗著十三册，明刊本《玉梧琴谱》《五音琴谱》《古音正宗琴谱》，并对之拍照、摘抄、编目。

城市，无意间实践了“城市音乐学”的方向，可谓中国学者“城市音乐学”的第一次实践。它的确为现代琴学竖起了一盏明灯。

（五）从外国到中国来记录琴学的人

瑞典汉学家和琴家林西莉，于20世纪60年代来到中国北京跟随王迪学琴，现在被译为中文的著作有《古琴》《汉字王国》两书。她是第一位到新中国学琴的外国留学生，这位记录下当时中国社会生活方方面面、远远超出学琴的有心人，为我们描述了一个活生生的王迪。通过这本书，我们了解到很少记录自己生活的琴家在那个时代生活的许多细节。林西莉写道：

> 每次要学习一段新曲，王迪首先要坐车去音乐学院，从里屋书柜里的一些漂亮的雕版印刷书上复印一个古琴谱，然后我们仔细地过一遍，一节一节地，很费时间。开始的时候，王迪分别用五线谱和中国减字谱抄写几段谱子，用她那双干硬的小手在琴上示范每一个音的弹法，然后才让我试。慢慢地，她把各段谱子加在一起，这样我最后就有了整个曲谱。渐渐地，我也可以在她的指点下抄谱子了。①

带有女性笔风的详细描述，展示了一幅20世纪60年代的教学画面。王迪教给林西莉十二首琴曲。刊于1511年《西麓堂琴统》中的《伯牙吊子期》，学生这样记下老师的表述：

> 在我抄写的曲谱下她又加上了歌词。“一个伤心的故事，”她说，“但绝不要弹得太伤感。音乐本身的起伏有限，但它们必须传递一种很深的感情。别忘了他是在哀悼他的亡友。试着小声哼一下。不要

① [瑞典]林西莉(Cecilia Lindqvist berattar)《古琴》，许岚、熊彪译，北京：生活、读书、新知三联书店，2009年，第51页。

真的唱，但你的声音得在那儿，营造一种气氛。动作要小而具说服力。在第二节的时候你可以高声一点，当提到子期的时候得听上去像发出喊叫声。”①

女性教学，充满比喻。我引得多了点，但就是这些絮絮叨叨让历史“动起来了”。

有些音听上去要像一只仙鹤舞蹈时的鸣叫，或一条巨龙在宇宙间盘旋追逐云彩；像挂在一根细线上的小铃，像一条快乐的鱼尾拍打着水面，水花四溅；或者，一只啄木鸟在冬日里执着地敲打着树桩觅食的声音。另外一些声音则要听上去像敲着大铜钟，像哗哗的水流声或被鸟儿叼在嘴边的无助的蝉的嘶鸣。还有，最重要的是，我的双手要一直协调地像两只凤凰那样在明朗的宇宙中间飞来飞去，不管它看上去如何。没有人见过凤凰，其实怎样表现都可以。不过一定要和谐，这点是肯定的。②

“你想，”王迪说，“你把一颗珍珠掷入一个玉盘中，然后再一颗一颗地掷下去，它们如流星落下但每一个音都听得清清楚楚，清澈明亮，最后一切又恢复了宁静。你试试！”③

不懂瑞典语的王迪和不懂中文的林西莉之间艰难交流的进行，让人看到了这段非同寻常的师生情谊建立起来的有趣过程，也见证了一位中国女性和一个瑞典女性以琴会友的点点滴滴。正是因为两种语言懵懵懂懂，外

① [瑞典]林西莉(Cecilia Lindqvist berattar)《古琴》，许岚、熊彪译，北京：生活、读书、新知三联书店，2009 年，第 52 页。
② 同上，第 44—45 页。
③ 同上，第 43 页。

国姑娘不得不记录下所有能够记得住的细节(中国学生绝没有必要和意识记录老师说过的那么多的话,自然因为讲着相同语言的人认为大可不必记录这类唠叨。然而历史就是这样,过了半个世纪,当年的“语录”变成了“论语”),这便构成了日后打动人心的现场回放。仿佛把人带入两位女性窃窃私语的闺房“语录”,让温馨浸满整个琴界并为之神思翱翔。

写作《古琴》一书的动力,很大程度源于学生的广泛兴趣和与老师交流所产生的种种感动。2004 年 3 月,王迪在中央电视台“读书节目”推介林西莉著《汉字王国》一书。这朵由王迪栽培的花,却让女儿品到了袭身香气。热爱中国文化的林西莉看好“琴箫和鸣”的表演形式,从 2007 年到 2010 年间,四度邀请在中央民族乐团工作的王迪女儿邓红与同事陈莎莎,在瑞典举办了四十多场音乐会。这个数字对于初识琴乐的北欧来讲,可不小了。

(六) 种瓜可能得瓜也可能得豆

绝不要把一个女性研究员只视为天天抚琴的人,王迪是母亲,必须为孩子奔波,为家庭操心。两个女儿和年迈的婆婆是时时扯开女性投入事业的另一端。那个时代的人,不得不为基本生活用品而花费许多心思。王迪曾在北京古琴研究会的院子里种了一株南瓜,竟然结出了一个一尺多长的硕大果实。1960 年的“饥荒”时代,这位抱着一大颗瓜走在回家路上的人,几乎成为整条街道上饥肠辘辘者的目光焦点,人们羡慕不已地打听从哪里弄来的。支撑节衣缩食家庭的女性,务穑种蔬、穿针引线的劳动绝非没有“琴学意义”,就是这些日常琐事,让她听懂了历代琴弦上的哀怨。

“文革”期间,整个中国音乐研究所人员都下放到天津郊县的“团泊洼干校”。女性们干的活都是男人干的活,驾辕、耪地、盖房、劈柴、和泥、脱坯等等。“打土坯”就是把土合上水,打成砖一样形状的原始劳动。盖房子时,下面的人要从下向上抛,让站在脚手架上的人接住,但抛的技巧是,必须以上面人的头部为目标,自然落体才能让其接得住,如果目标是人手,就

会砸到脚上。王迪善抛土坯,出手不凡,回家后还经常向女儿显摆这类显然再也用不上的经验。

那一代人,一辈子辛辛苦苦也不会留下什么财产,甚至到了为支付今天看来微不足道的"老房购置款"而不得不卖掉一张心爱古琴的程度。这是她最后一次也是唯一一次获得单位补助和政府认定的购房机会。几万块钱的购房款,对于长年低收入因而没有多少积蓄的王迪来说,显然是个大坎儿。这件明显超出支付能力的事,强烈刺激了她本来就脆弱的神经。让她感到几十年间的辛勤付出未能获得回报的伤痛。一个旨在改变知识分子生存境遇的政策却给这个群体增添了新的创口,让人不忍窥见当事人的岁月尘心。

一项简单劳作得到的收获,可能比之复杂劳作换取的果实更实在。当年那个抱着自己培育的硕大南瓜一路风光引来众人羡慕的人,却在另一片辛勤耕耘的土地上颗粒无收。这让那些把"种瓜得瓜种豆得豆"作为人生信条并因此祈望的人,沮丧颓唐,满腹狐疑。这片阡陌上的阴霾,她终生挥之不去。

(七)走出国门

比起老师管平湖来说,王迪还是幸运的,终于在生命的最后时段赶上了好时候。改革开放以来,琴学活动一轮轮上扬。1991年9月5日—1992年7月(十个月),王迪应赵元任女儿、美国哈佛大学音乐系赵如兰教授邀请,先后到哈佛大学、波士顿大学、维斯林大学讲学,介绍古琴和琴歌。期间参加"剑桥新语"学术讨论会、东方学会音乐组会、《九洲学刊》第六届年会等。

1992年,王迪赴日本茨城祇园寺,参加明末琴僧东皋学术研讨会,考查东皋禅师在日本传播古琴的资料,研究对日本琴乐发展中所做的贡献。

2001年3月,应台北市立国乐团之邀,王迪赴台举办"琴歌琴韵音乐

会”，负责介绍和讲解。参演的歌唱家有罗天婵、姜嘉锵、谢琳、邓红。2003年3月3日，王迪再赴台湾，到屏东讲学演奏。

迈出国门的王迪具有了国际视野。当我们品味出访过美国、苏联、日本的梅兰芳之所以不同于同时代大多数戏曲演员的见识，也就明白走南闯北的王迪在游学中获得的学术视野以及滋养自己的意义。其时，国门初启，一家人还担心“敌对国家”的安全，好几个城市，好几所大学，十个月的吃、住、行……难以置信。如今的出境游已经从曾经的奢侈渐变为日常，而她有幸成为文化交流历程的首批见证者和亲历者，因而成为最先享受“奢侈”的女琴家。也许，只有在游学、讲学的题目中，我们才能意识到她在此类经历中提炼的反思主题，由此涉足的视域反而是一直享受着世界视野的当代琴家没有意识到至少没有充分意识到其价值的。

（八）“非遗”时代

2003年11月7日，“古琴艺术”成为联合国教科文组织颁布的第二批“人类非物质文化遗产代表作名录”项目。王迪参加了中国艺术研究院组织的一系列活动，“庆祝古琴入选联合国人类及非物质文化遗产古琴音乐会”。12月12日、13日晚，在北京“华宝斋书院”举办的两场“人类口头与非物质遗产代表作——古琴音乐会”上，她用很少拿出来的名琴“钧天合奏”演奏了《流水》。12月19日，在全国政协礼堂由中国艺术研究院主办的“人类口头和非物质遗产——古琴音乐会”上，她也与吴钊、姚公白、李祥霆、郑珉中、龚一、陈长林、林友仁、丁承运等一起，同台演奏了琴曲。

2004年7月，王迪参加文化部外联局组织在全国政协礼堂“华宝斋”举办的古琴名家演奏会，参演者都是70岁以上的琴人。这是她最后一次演出。

11月中，王迪肺部感染，整夜咳喘。她坚持不住院，靠医院租来的大氧气瓶支撑呼吸，以期完成最后一篇文稿《辛勤耕耘，默默奉献——纪念川派

古琴大师顾梅羹先生》。她对女儿说:“这是答应顾梅羹亲属的事,一定要写完。我十分敬重顾老先生。”文稿未及修改,她就被家人强迫送进了医院。病榻上的修订,成了她的绝笔。勉强完稿,她让大女儿邓莹迅速送到顾家。2005 年 4 月 26 日,终因肺部感染严重,抢救无效,带着诸多遗憾的王迪,走完自己的一生。

一位忙碌的琴人身影,从此消失了。

她懂得不能把“琴”仅仅看作“琴”

文化部门一直渴望重修华夏旧器,但如果不寻找历史资源,只倚重当代资源,便会无从做起。这时候,人们才能从琴人的传统里获得思想援助和矫正坐标。“文革”中被批判的许多东西今天都恢复了,并部分获得了继承乃至发扬。这份能源来自 1949 至 1966 年之间“17 年黄金岁月”的积聚。

(一) 她让一个“显晦无常”的领域明朗化

琴乐里有一种表现形式非常古老,但遗失最多,王迪对于现代琴学的最大贡献之处恰恰就在这里。“琴歌”记载很早,《尚书·益稷》便有了“搏拊琴瑟以咏”的第一笔。“闻弦歌之声”(《论语·阳货》),“弦诗三百”(《墨子·公孟》)等语录,层出不穷。《诗经》是用琴瑟等乐器伴奏歌唱的,《史记·孔子世家》“诗三百五篇,孔子皆弦歌之”。四川出土的汉代陶俑,不仅双手作抚琴状,同时还神采飞扬地张口作唱歌状。当代琴歌研究始于查阜西,他早年习琴就是从唱琴歌开始的。他写道:

> 作为一个琴人,我是从琴歌学起的,我从十四岁到二十七岁,一直是弹必有唱,后来有人教我“归口虞山”,我就不敢当众演唱了。当我开始弹《忆故人》和《梅花三弄》两个无词琴曲时,我在情绪上还多少有些抵触。我很怀疑,一个琴曲没有词,怎能知道是些什么意思呢?后

来到任何地方遇到的琴家，几乎全是只弹而不唱，我才噤若寒蝉，怕人轻视我是“江湖派”！①

查阜西在琴歌技术上推崇“乡谈折字”，“乡谈”是方言，“折字”是用方言演唱，即把“四呼开合”和“四声阴阳”折转到发音上，使人听懂。

然而，这个可以唱出诗歌三百篇、器乐声乐结合的古老品种，到了20世纪50年代“古琴普查”时，数量竟然不足十首！面对一路下滑却魅力无穷的领域，王迪奋然起身，勇于承担，几乎是独自挑起了“捡石补天”的使命。通过她的介绍，我们才知道，原来现存的三千余首琴曲中有五百余首“琴歌”(包括不同唱词的三百余首)，分量居六分之一，可谓传统声乐艺术的最大宝藏。

所以，致力于琴歌的挖掘、打谱、研究、推介，成为她一生投入最多也是成就最大的事业。在多数人认为不能为的区域找到了一片大有可为的学术空间和艺术空间。某种程度上说，琴歌是她独立门户的标志，是她立于当代琴学无可替代的玉树临风处。

1983年，文化艺术出版社出版了她编辑的《琴歌》，共收录五十二首。除管平湖整理的《蔡氏五弄》《五瓣梅》二首，均为王迪打谱。② 作曲家江定仙为之作序，其中十三首琴歌由中国唱片社录制唱片。1988年，王迪编辑的琴歌专辑《中国古代歌曲长河》第二辑，由北京音像公司出版，十五首歌曲都由她撰写简介。2004年8至11月，她又亲自辅导演唱家和乐队，参与

① 查阜西：《琴歌辨》，《查阜西琴学文萃》，中国美术学院出版社，1995年，第162页。

②《浙音释字琴谱》中的《渔歌调》《阳关三叠》《飞鸣吟》；《风宣玄品》中的《捣衣曲》《伯牙吊子期》《醉翁亭》《陋室铭》；《西麓堂琴统》中的《伯牙吊子期》；《琴适》中的《胡笳十八拍》；《重修真传琴谱》中的《阳关三叠》《客至》《伯牙吊子期》《清江引》；《琴书大全》中的《二妃思舜》《黄鹤楼送孟浩然之广陵》；《东皋琴谱》中的《送隐者》《春光好》《八声甘州》《凤凰台上忆吹箫》《浪淘沙(怀旧)》《秋风辞》《清平乐(七夕)》《竹枝词》《长相思》《久别离》《忆王孙》《沧浪歌》《子夜吴歌》《阳关曲》；《太古遗音》中的《阳关三叠》《阳关操》；《治心斋琴学练要》中的《满江红》《关雎》；《张鞠田琴谱》中的《五瓣梅》《花鼓》《板桥道情》。

琴歌唱盘的编辑。2007 年由女儿邓莹、邓红编辑的《弦歌雅韵》则汇集了母亲终生辑录的百首琴歌。

琴歌开拓了一条借助歌词让一般人了解琴乐的渠道，恢复了久已湮灭的“文人词乐”，历史意义和现实意义不可估量。虽然许多演唱家不知道风格雅致的琴歌由谁打谱定谱，但他们热爱这些作品，常年演唱。

一首首琴歌见证了各个时期的历史故事和文人精神，串联的是中国文人或“凤翔霄汉”或“渔樵问答”或“修竹吟风”的情致与足迹。无须说，在琴歌领域首推第一的王迪，让这株被王世襄称为“显晦无常”的葩园，阳光普照，彻底改观。

因为一个人的耕耘，重新恢复了一片几近消散于历史时空的天地，并踵事增华，多所增益，使之成为现代琴学既保持自身品格又走进普罗大众的圣杯。

（二）把录音变成“老八张”并把“老八张”变成经典

1966 年“文革”前，中国唱片社与中国音乐研究所决定联合灌制十一张 33 转密纹唱片，让社会共享“古琴普查”的成果，并决定由王迪负责转录、剪接和编辑。“十年浩劫”，此事作罢，编辑成形的资料存于中国音乐研究所。直到 1992 年 7 月，王迪作为代表再次到中国唱片总公司上海分公司，以特约编辑身份，继续中断了十几年的工作。这个要求不断、斤斤计较、一点一滴细节都不放过的编辑，又回来了！这一次没有人怀疑她的经验，因为只有她能够完成这个任务。

当年录音条件有限，录音带放置多年，老琴人也有演奏不准确的地方，诸如此类的难点，都要一项项解决。她以学者式的严谨和艺术家的敏锐，凭借自己的演奏经验和琴学积累，一个音符、一个小节地将录音带剪接成完整的乐曲。把录音原样复制是一回事，把琴曲恢复为应有原貌是另一回事，两者的差异如同把一张破损老画原样展示与修复如初的区别一样。由

于王迪的努力，使后人得以聆听到老一代琴家的完整绝响。

她先后编辑出第一张、第二张，然后是第三张、第四张……直到第八张。每张唱片都是划时代的，它们集合起来，就重新定义了琴运，赋予了琴学以新生和久违的魅力，并进而改变了音响世界一边倒的流行世风。

1994年，由王迪主编，中国音乐研究所、中国唱片社联合出版的八张CD唱片《中国音乐大全——古琴卷》正式出版，其中汇集了20世纪50、60年代录制的不同琴派（广陵、虞山、泛川、九嶷、新浙、诸城、梅庵、淮阳、岭南等九大琴派）的二十二位琴家演奏的五十三首琴曲。这就是被琴界口口相传、几乎成为固定名词的“老八张”。

数十年间，“老八张”几乎成为“经典”的代名词。它是20世纪琴学录音制品的鼎足之作，标志着中国传统音乐资料社会化建设的新一轮搭建。它们不但是唯一可循的20世纪的珍贵琴学音响，第一次全国规模的琴乐精华的集大成之作，也是见证王迪几十年心血的集大成之作。“老八张”值得被一提再提，在琴界获得了无可匹敌的高度评价，就是因为其中反映了受众对制作者鉴赏有度、编选到位、认真投入和奉献精神的认可。唱片通过曲目和题解文字开口说话，让公众回味其中体现的学术理念、技术水准和踏实态度。

1995年，王迪参与编辑的《管平湖古琴曲集》由香港“龙音公司”制作出版，两张CD唱片共收琴曲十七首。王迪撰写了《中国古琴大师管平湖先生的艺术生涯》，为“管派”艺术归纳总结。这套唱盘也是社会反响极大、让人端视到社会影响力之高的经典之作。

从古琴普查开始，王迪成为第一批为琴人录音的学者之一，投入让她懂得这批音响的来之不易，数十年间与琴人的交往，更让她懂得这代琴人无可估量的价值所在。所以，她不遗余力，甘做人梯。实在说来，也没有人比她更合适担当这些经典制品的编辑了。这类举动是一种眼界，也是一种境界。虽然决定者是集体，但执行者是王迪。她在大多数人不留意的地

方，开垦出了一片空间，播洒了一片金灿灿的光芒。老一代琴人的声音躺在冰冷冷的磁带上，悄无声息，只有让磁带转起来，转换为走进千家万户的轻便光盘，琴人的声音才能恢复到暖人心田的温度上。琴人以自己的方式呈现生命，但生命之声并未传播于大众，中间缺乏媒介。于是王迪站了出来，手握磁带，连接两端。把社会需求与琴人需求，把分裂为传统与现代的两个文化共同体，连接起来。为精神悬空的琴人，提供了安置和传达生命的媒介；为音乐爱好者，提供了欣赏传统艺术的渠道。在这个位置上，她安营扎寨，无人替代。因此，她可以内心光明地拥抱“老八张制作者”的光荣称谓。

（三）他们堆起了数百万文字

1956 年音乐出版社出版了杨荫浏和侯作吾整理的《古琴曲汇编》，首开五线谱与减字谱对照之先河。早在 1947 年杨荫浏在南京“清溪琴社”琴家聚会时，就开始使用五线谱、减字谱双重谱式，沟通古今的途径获得了学术界普遍认可。1962 年 8 月，由中央音乐学院中国音乐研究所、北京古琴研究会合编的《古琴曲集》第一集出版，王迪、许健等人整理的六十二首琴曲，正式面世，其中王迪记谱二十五首。《古琴曲集》是近现代琴学的标志性成果，减字谱与五线谱对照的“现代化”，使仅仅记录指法和弦位的琴谱，有了明确音高和规范节奏。琴曲介绍部分有：版本出处、解题曲意、校勘指法、节拍速度、分段曲式、录音记谱、演奏者、记谱者等完备信息，准确简练，完成了杨荫浏“将民族音乐的古乐谱译为现代乐谱”的期望。《古琴曲集》成为爱好者、研究者的必备书。或许最开心的还是出版社，两部宝典，一版再版，让没有把琴谱当回事的书商们看到如此巨大的发行量时沮丧地感叹：“我们动手晚了。”

在中国音乐研究所，王迪参与了所有古琴文献的整理工作，正式出版和油印的书目有：《存见古琴曲谱辑览》《存见古琴指法谱字辑览》《历代琴

人传》《传统造琴法》《传统造弦法》《琴论缀新》《清代琴谱著见琴人名录》(上下册)《古指法考》《古琴美学资料选》《历代琴书、琴谱提要》《琴曲新声》《琴曲集成》《古琴唱片资料选》等。这份数目长得让人惊叹,仅仅十七年时间,这批人怎么能够干这么多事!

这还不是全部,王迪还参加了许多超出琴学的工作:《全国民间音乐舞蹈会演资料》《智化寺京音乐》《1956 年古琴采访工作报告》《中国乐器介绍》《中国传统乐器选编》《大百科辞典》《中国音乐词典》《音乐百科辞典》等。

她写下的文章有:《古琴音乐采访记》《一个古琴考察者在 50 年代中国的旅行》《琴曲〈广陵散〉初探》《漫谈〈流水〉》《〈魏氏乐谱〉中的〈关山月〉》《中国古琴大师管平湖先生的艺术生涯》等。

王迪可不是个只会写点普及文章的人,而是非常专业的研究者,可以从乐律学领域举个例子。王迪针对有的学者提出的"明末以前古琴律制是纯律,明末清初以后为三分损益律"的说法,指出:1. 早在元代及明代琴书中已有运用三分损益的明确记载,而非自明末清初之后才有。2. 琴人用不同弦序、不同徽位调弦,是为了把音调得更精确,而不是为了解决纯律。4.《广陵散》之慢商调降低第二弦使之与第一弦同音,是为了加强音响效果,并非是使其余各弦散音合乎纯律。她认为:从古到今,古琴既包括三分损益律又包含有纯律的复合律制,不存在以明末清初为界两种律制的转变问题。她以测音数据证明:根据数学计算出的音位弹奏出的两个同音级的音,音高是有差距的。①

对于普通读者,当然没有必要花费太多时间去理解这些过于专业的文字,但应该告诉大家,到了 20 世纪,不但一般人,就是专业琴家,也对丰富的琴学模糊不清了,他们已经说不大清一首大名鼎鼎的琴曲的原始版本和

① 王迪:《有关古琴律制的断代问题》,《音乐研究》1991 年第 4 期。相关评论见刘勇:《乐律学研究》,《中国音乐年鉴》1992 年卷,济南:山东教育出版社,1992 年,第 81 页。

其他变体之间的区别。名称源自何典，乐曲源自何时，技术如何解释等等，这就需要专家一一识别并加以阐述。琴学传统既离不开琴人维护，也离不开专家说理。上述工作的基本范式，就是探源溯流，条分缕析，把传统琴学纳入现代知识体系。

余语：应该把她的名字贴在温暖记忆的封面

人都爱分个高下，教授、研究员、博导、主编、首席学术带头人，学位、职称、官位，这些名誉、头衔和评价都是社会给予的，冠冕堂皇，熠熠生辉。但还有一种评价来自同行，王迪在琴学领域获得了比之显赫头衔更珍贵的口碑，这是她给同行带来信心和典范的反馈。试问：有多少获得了各种头衔的人能够拿得出《古琴曲集》《琴歌》等一大堆绝不是仅仅是编辑整理那么简单的厚重成果，连同一大批花费大量心血编辑的录音制品以及时时被人传颂的“老八张”。这类成果足以让许多人惭愧。历史毫无容情地把多数人视之如命、一时一地的头衔和名声撇开，把另一种参照系拿到历史现场，这就是实实在在的成就——永远屹立的坐标！

20世纪90年代之前，还没有头衔、学位等评价标准，社会把像王迪一样的研究者的知名度控制在很难冒头的地平线之下，只准保持平凡形象。另一方面，上述琴家在活跃时代，也都对虚名不屑一顾，这不但表现为对传统秩序的认同，而且显示出传统文人的清高。然而，遭遇现代评价体系时，他们困惑了，觉得自己的常识受到了挑战。面对新时代的评价体系，他们感到被时代抛弃了。王迪也一样，感到了恐慌。恐慌源于对新式评价体系的不熟悉。处于两个时代之间的人觉得，自己活动的岁月不是时候，甚至抱怨站错了时间表。

20世纪50年代，作为“北京古琴研究会”中最年轻漂亮的新女性，她无疑像天使一样在那座四合院里飘来飘去，也像天使一样被老一代琴家呵护。“北京古琴研究会”时代，老一代琴家内心世界中的朝气蓬勃，恰恰要

由这位年轻漂亮的女性来扮演。王迪扮演了这个角色，获得了“宠爱”。最重要的是，站立在身边的管平湖，与其说是老师还不如说是精神世界价值体系的坐标，一座强大的不可摇撼的坐标。天天看得见这样的意志坚定者，年轻人就绝不会怀疑自己所做的一切，坚定不移跟着老师一路前行。然而，“文革”以及接之而来的浮躁，作为价值坐标的管平湖不在了，整个社会价值体系都在重建，面对世风，她的精神世界出现了从来没有过的危机。面对“有的没理可说、有的无处说理、有的有理也白搭”的尴尬，一肚子委屈和苦水。这是王迪晚年痛苦的根源。

人们注意到，她没有兴趣在众人面前弹琴了，面对整个社会相遇“非遗”的欢庆场面，她却没有 20 世纪 50 年代参与演出的兴致，社会渴望的目光也没有唤起她抚琴的精神。即使偶然抚琴，手下琴音也不再像 20 世纪 50 年代那样畅快欢欣。或许是年龄，或许是沧桑，或许是“冰弦自调”的隐忍，总让人感到，她有一股无以为告的情怀，一种涉足当代却迈不进当代的迟疑窘态。

为人立传，仅仅记录故事而不能透析传主心理的失衡，将不会塑造一个完整立体、敢爱敢恨的人。我们不仅要把故事列入时间维度加以叙述，还应该把不可见的心理转换为可以描述的行为，以窥见王迪心底隐含的种种难言之隐。这并非是中国文字擅长故事叙述再加西方小说擅长心理表述的另辟蹊径，而是渴望触摸王迪一代人集体心绪的探视。

她是第一个走出国门的琴人，20 世纪 90 年代的第一个春天，在美国长达十个月的经历让她看到了像自己一样的女性学者赵如兰的生活。我们无法揣摩她当时的心情，但那个时代到过国外的人的集体回忆大致可以反映其情状，那是一种与国内的贫困对比悬殊的无奈和愤懑。尽管就个人努力和天赋而言，特别是后天努力和勤奋而言，作为杰出女性的代表，王迪取得的成就未必逊于赵如兰，但获得的回报却比赵如兰差得何止千万倍。由于深受“文革”断裂之害，与王迪同辈的学者基本荒废了人生最成熟、最出

成果的黄金时段，不但学术身份未受尊重，连基本生活状况都得不到保障。因此，她的精神色调就带有了锁国时代成长起来的知识分子的典型特征，即内心建立的单向价值遇到锁国崩溃后而生的生不逢时的哀怨、悔恨乃至强烈愤恨。这种对比就是现代踏上远途的女性体会蔡文姬手下《胡笳十八拍》断肠声的触点。

我与王迪老师的最后一面，就是在中国艺术研究院音乐研究所讨论学术名誉和生活待遇问题。如果不打断她，她可以一个上午不停地向你唠叨自己心中的委屈。她难免情不自禁地有点自夸地说："五十年前在中南海演奏时，周恩来总理邀请我跳舞。""在那次全国古琴普查中我为几十位琴人录音。"说这些话当然是为了向人证明自己曾有的独一无二的价值。面对一肚子委屈，我不得不把她的同龄人李文如刚刚编辑完的近三百万字的两大册《二十世纪中国音乐期刊篇目汇编》拿给她看，开导她说：一个人有没有职称并不重要，留下的作品则会永垂青史。看到厚厚的书稿，她呆在那里，神情木然，翻动书页的双手，突然蒙面，忍不住身体抽动。她好像知道，自己应该把要干的事情干完。我无法回答她关于各种待遇的要求，但一位老同事的书稿在那一刻突然具备了无与伦比的优势，成为我无法作答却得以逃脱的理由。

其实，作为历史记录者，我喜欢听到牢骚，乐意看到抱怨。牢骚和抱怨让我们相信一个人的真实。他们常常无私，但也会自私；他们常常崇高，但也会斤斤计较。历史不应该老是把那个时代的人描绘成"无私奉献""任劳任怨""纯洁无瑕"。"好荣恶辱，好利恶害，人之所同。"①他们是活生生的人，像我们一样虚荣、爱面子，喜欢被人称为教授、研究员。他们有家庭，有希望把超量的劳动付出获得现世报的合理要求。

我们太过轻视"集体成果"名目下的负面摧残以及其中体现的"集体不

---

① 陆士衡：《豪士赋序》，《文选》[梁]萧统编、[唐]李善注，李培南、李学颖、高延年、钦本立、黄宇齐、龚炳孙标点整理，龚炳孙通读。上海古籍出版社，1986年，第2044页。

负责”，这些被“英雄集体”鼓舞下默默无闻工作着的人，不屈服于困境，从未放弃国家和个人的理想，别无选择地把自己的劳动全部化为“集体名誉”。“集体成果”确实无法获得成果外围、看得见的“增值”价值量，却传达出了另一参照精神。延长琴学生命“物理量”的成果，没有让他们个人获得肯定，却为一个“集体”增了荣。他们不会成为个体金牌的获得者，却成就了一个单位的光荣。把自己的生命完全交给单位和组织，不计个人名利，更没有现代知识产权的概念，这在单位和个人并非划然相别的时代司空见惯。这不是单宗个案，而是集体写照。对于那些“集体署名”从而无法分辨个人成就、个体价值的成品，后人应该怎样言说？这类事件引导我们理解那个时代政治与个体生命的构成关系。

王迪参与编辑的《古琴曲谱》《琴歌》以及上述提到的大量文献整理工作以及音响制品，融汇了她全部的生命乃至牺牲了家庭和个人的幸福，甚至没有名分在大众面前获得知识分子最看重的尊严。终有一天——现在就等到了这一天——人们才能清楚没有署名的作品中的个体成分并部分理解那些被剥夺的名誉带给个体的痛苦。很多人都有这种隐痛却不愿意说出来，王迪只不过像一个代表一样吐了出来。我们有资格责怪她吗？恰恰相反，反倒是因为她道出了苦水从而让我们获得了了解上一代人的方式，并因为获得了从个体视角探视历史的途径而感谢她。所以，作为知道一点内情的人，应该尽可能地把细节记录下来，好让后人认祖归宗，承接血脉。这就是今天我们要把这段历史记录下来的初衷，也是提醒人们不要想当然地把一切成果都简单地归于“集体”而忘记了“个体”的原因。

镜破不改光，兰死不改香。2007 年，两位女儿邓莹和邓红，将母亲的遗稿《弦歌雅韵》整理成书，由中华书局出版，内附母亲一生辑录的两盘琴歌 CD。抚稿而思，或许王迪整理的琴乐不能参加那些以个人名义申报的诸类奖项，评选委员会自然有理由认定著述不属于个人，受惠人也可以无视原创者的名字，听众也可以不知道制作者的付出。然而，人们喜欢听，喜欢

唱，代代不息。那些缭绕于老百姓身边的音响就像生活中的炉边柴、缸中米、杯中茶一样，在岁月静好的日日夜夜，相伴着普通人。唯一难以表态的是后代，女儿们无力禁止公众不使用母亲的名字。

所以，作为历史记录者，我们应该把王迪的名字，贴在这份温暖记忆的封面。

原载《名家》2013 年第 6 期

中国音色

编列：明摆着的事儿

形制相同、大小相接、顺序排列的相同物体，是组合乐器最简单也最有效的方式。如同人们在饭桌上把大大小小的杯杯盏盏坛坛罐罐排列起来便会发现形体大小意味着声音高低的情况一样，祖先们也遵循“饭桌上的逻辑”演绎出一套行之有效的组合原则：单独变序列，个体变群体。刚能摆满一张饭桌的商代“编铙、编铃”（三件一组）已可见编列雏形，到了摆满整个厅堂的曾侯乙编钟，就能见到饭桌上的“第一推动力”可以演绎到何等庞大的阵容了。个头由大到小，体积由粗到细，音级由低到高，乐音由寡到众。被赋予崭新意义的“编列”，如同大雁成行，鱼贯而行，接龙摆阵，形成乐器史上分外耀眼的光芒。说起来好像是简单重复或数量叠加，但沿此途径攀至顶峰，达到曾侯乙编钟六十四件、一百二十八个音级（一钟双音）时，就成了势不可当的“军团”。如同一眼望不到头的兵马俑，一排排一列列，一筒子贯过去。“一字长蛇阵”让人看到“简单重复”的无边力量，这力量甚至让姗姗来迟的工业文明也禁不住吃惊。战国时代仅靠双手熔铸成吨青铜的工匠，在“乐悬”中凝缩的罕见自信，甚至到两千年后的工业时代也不打任何折扣。

欲观“编列思维”的源泉，就得追溯最简单的材料和最简易的工艺。乐器制料没有什么比竹管更简单的了。非洲土著至今保留着一种“准乐器”：把一根竹管夹在两个手指之间，左右两手，五指并拢，各夹四根，从不同角

度拍击地面，因不同管长而发出不同音高。美国夏威夷“波利尼西亚文化中心”（Polynesian Cultural Center）的Fiji原住民文化群落，把“准乐器”作为观众参与的“道具”。一堆不同长度的竹管，人持一根，依次扣击，既产生节奏，也产生曲调。一堆人围起来一起杵地的劲儿，就像乡民围起来打桩，掷地有声，粒粒可听。“新生婴儿”总有点丑，刚刚启动“编列思维”的“准乐器”看起来不免粗糙，但设计逻辑已经抹上了理性色彩。按个头大小排列的“车厢”开始移向衔接未来的轨道了。

这些形式很容易让中国人联想到中原先民发明的排箫和笙竽。一根竹管是“箫”，一排竹管就是“排箫”；一根竹管是“笛篪”，一捆竹管就是“笙竽”。西南六根竹管的芦笙，让人窥见到马王堆汉墓36管竽的雏形。别以为把一捆竹子扎成一件笙竽就算完了，人们还把长短不一的笙竽，编成一个高中低声部搭配的乐队。西南至今保留着芒筒（一根粗竹管发出单个音的大筒）、大、中、小四种芦笙一起合奏的编制，这无疑是古代中原笙竽合奏的边缘储存。《仪礼·乡射礼》记载：“三笙一和而成声。”“大者倡，小者和。”“三月三”期间，漫山遍野、高高低低、晃来晃去的各个村寨的芦笙队扎堆唱和的景象，让人知道“滥竽充数”寓言的依据——乡野民俗被叙述者搬入宫廷的模本。反观现实，就能看到这支编列大军，由排而营，由营而旅，由旅而师的“组织原则”。于是一个“方面军”浩浩荡荡，列队出山了。

照此“组织原则”，把一堆大大小小的石头悬挂起来就是“编磬”，把拴在马脖子上的一串铃铛悬挂起来就是“编钟”。钟磬合谋，把顺序排列的“鸣球”演绎到极致，一路攀升至中国乐器文化的顶级象征——钟磬乐悬。

量变到质变！相同相同再相同，连接连接再连接，加倍加倍再加倍，重复重复再重复。高低就出来了，音阶就出来了，气派就出来了。成串的竹管像串在竹签上的羊肉串，让人产生了完全不一样的感觉。“编列”提升了单体无法达到的音高比对。一个简单的不能再简单的原理——贝联珠贯，有效地提升了表现力，成为一种放之四海而皆适的贯穿逻辑和设计原则。

分布于不同地域的乐器，证实了人类在开拓编列思维方面遵循的大致相同的理路——四两拨千斤。

数不清的编列分布于世界各地。产权专利，归属不同；结构模式，如出一辙。非洲的“木琴”，印度尼西亚的“加美兰”，泰国的“船琴”，越南的“德朗”和“格朗布”，缅甸的“围锣”，萨满的“腰玲”，印度的拉格拉鼓乃至现代排鼓、围鼓、架子鼓，都是“计划生育”的结果。世界乐器，琳琅满目，编列式样，却像一个模子扣出来的。

当然，编列思维虽如出一辙，音高情味却天壤有别。编钟编磬一敲响，庄严的雅乐祭祀就登场了，芦笙芒筒一开腔，火红的民俗仪式便开场了。不同情味的民俗都有特定音色。听到七个音高差不多等距的特定音阶，人们马上就会感到“加美兰”编制中大小比邻的“火锅”。西方人希望把世界所有音高都装进一个模子的一相情愿，遭遇到印尼列岛上最精美“编列”的响亮抵抗，让西方音乐学家记谱时感到束手无策，像巴厘群岛一样错落不整的音列，展示出一套完全不同的“音体系”。无论如何也难以把大大小小的“火锅”上迸发的音阶放入铸成模子的五线谱框架中，“编锣”（Bonang）“铜片琴”（Slenthem、gender）着着实实让世界领教了“文化多样性”的“色差”。于1889年在巴黎世博会上第一次看到加美兰的德彪西感慨道：“原来西方人追求的极致境界音乐，在数千年前的东方早已存在。”

印度尼西亚的“加美兰”和非洲“木琴”与中国的“钟磬乐悬”异曲同工。汉代之后，编钟编磬悄然退场，代之而起的是隋唐时期的“方响”和宋元时期的“云锣”。“青铜时代”的终结不是因为青铜用完了，而是一种新的“平民化”要求在召唤。“以钜为美，以众为观”（《周礼》）的奢侈之风悄然熄灭，因为消费“编列”的人变成了老百姓。编列数量消减，简洁实用为宜。云锣是前辈的简约形式，却遍及千村万店，说明音响的求精求美，不仅只有竭泽而渔一种可能。“老编列”繁衍出一拨又一拨血脉相通、模样相似的新成员，方响、云锣借着“越出宫禁”和“与世甚便”的气候冒出来，实在是选对了时机。

如果把“编列思维”推广至弦乐器，不同弦数就是同一原理的另类实践。一根弦是独弦琴，两根弦是二胡，三根弦是三弦，四根弦是琵琶，五根弦是箜篌，六根弦是扎木聂，七根弦是古琴，十二根弦是伽倻琴，十三根弦是古筝，二十五根弦是瑟，再至一般人数不清弦数的扬琴、竖琴、钢琴等。每增加一根弦，都延伸为一个新品种；每增加一种排列，都变形为一件新乐器。近亲繁殖，群体效应，把“独木桥”变为“拉索桥”。长长短短的琴弦已非简单重复，而是增加新品种，推出新样式。数一数世界上各种各样、琳琅满目、多到专家都叫不出名字来的弦乐器，才知道人类能够把“组合拳”演绎到何等程度。把孤掌难鸣、势单力薄变为鳞次栉比、共掌大局，就是各文化群落的精英排兵布阵大展宏图的空间。

编列原理如此简单，产生效果非同凡响。如同一片片垂落的竹帘，一根根斜插的折扇，一排排横铺的竹简，一叶叶韦编的书册。串成一串，汇溪成洋，积土成岳，陡然兴象，器宇不凡！可以说“编列”改变了乐器史，让一排竹管变为管风琴式的青铜森林，让一排小锣铺成加美兰般的庞大阵容，让编钟编铙相率而成，竖起青铜时代的半壁江山。历窥往古，下观近代，编列标志出一个个新拐点，让站在终点的当代人享受整个世界的音乐家数千年间摆出的庞大方阵。

上述事例，让人看到乐器设计理念的一条清晰线索——相同事物撬动的“编列”思维。它不仅让人知道了还有一种简便的力量可以证明，毋庸复杂就能成就俊俏。数学世界的游戏规则在乐器世界中扮演了关键因素，从而使“接龙”有了意义。

自然，编列的另一个结果是：听觉高低变为视觉大小，听觉清浊变为视觉厚薄，从而让各地精英苦心构筑的“音体系”成为一件“明摆着的事儿”。

原载《音乐爱好者》2014 年第 8 期，减缩版刊于《中国文化报》2012 年 1 月 17 日第 6 版。

把“丝”这个字放回“丝竹”那个词

一个女孩子低首拨弄琴弦的形象，出现在数千年前美索不达米亚的一块浮雕上。这是环爱琴海地区出现的世界上第一件弦乐器“里拉”的图像。高鼻深目的女孩子低首抚弦的画面太迷人了，以至于艺术家迅速把她演绎为奥林匹亚山上的艺术女神，把来之不易的乐器，提升为音乐艺术的象征。于是，“乐徽”灿然涌现，成为全世界音乐艺术的标志。不知道哪个符号可以代表文学、戏剧？哪个符号可以代表美术、舞蹈？但音乐艺术有全世界认同的符号，简洁优美，明确无误，再也没有什么可以取代。可以想象，第一组从琴弦上发出的声音，让人类感到多么吃惊又多么心醉，因此理所当然地视为“神赐”，视为文明初露。抚琴之女，升为女神；女抚之琴，升为乐徽。当之无愧，实至名归。那根当初一定还是相当粗糙的弦，第一次不是为了“只识弯弓射大雕”的“控弦执矢”应声而响，而是为了“说尽心中无限事”振动鸣颤，这意义非同凡响。琴弦从此走向一片完全不同的天地。“女神”不遗余力，拉紧弦索，调定素肠，直奔艺术而去。

一根弦索演绎为一串弦鸣，长短不一、高低错落的五根琴弦，被固定在共鸣体上，于是，一组音阶放射出倾城倾国的神力。“里拉”的后裔是看上去与祖先约略相同但工艺复杂得多的竖琴，巨大形体和科技力量，已使她不复辨认原始形态，五根弦演变为几十根，横七竖八，排满共鸣箱，一排琶音滚过来，从低到高，由浊至清，令人如沐清泉。

春秋时代，“里拉”就传入了中国，不知怎么七拐八拐就被翻译成“箜篌”（乐器学家解释为来自波斯语的译音）。敦煌壁画有各个时期的箜篌形制。最早实物，出土于新疆鄯善，日本奈良正仓院东大寺收藏的唐传箜篌则是唯一传世品。数千年前的优美，不但代代延续，而且花样翻新，但基本样态，一如始祖。造弦人把最打动人心的旋律弹出来，把感情最幽深的部分弹出来，琴弦不但被奥林匹亚山上慵懒的女神们消费着，而且让一代代攻城略地、骁勇善战的猛男，泪流满面。没有了它，唱出来的调子就不能如倾如诉，如怨如慕。

莎士比亚说：“俄耳甫斯的琴弦是用诗人的心肠作成的，它的金石之音足以使木石为之感动，猛虎听见了会贴耳驯服，巨大的海怪会离开了深不可测的海底，在沙滩上应声起舞。”①如此相比，管乐器的表现力就被比下去了。音乐史说明，一件乐器在上千年的竞争中保留下来，背后隐藏着一次次技术的和艺术的提炼淘汰。

西方的琴弦经历了从动物肠衣到尼龙弦再到钢丝弦的变迁，中国则有一条自己的“丝路”。中国是世界上最早开始养蚕的地方，所以，琴弦从蚕丝中“抽”出来也就不足为奇了，至今中国人仍然以“丝竹”代称“音乐”。从娇小的蚕宝宝的小嘴中吐出来的一根蚕丝，能够拉至一千米长，既有弹性又有韧性。《隋书·音乐志》讲音的高低时，采用的计量单位是“丝”，如“应钟弦，一百四十二丝……黄钟弦，二百七十丝……大吕弦，二百五十二丝”等等，不同的“丝”，意味着不同粗细，音高自然不同。那么，为什么会采用这样的计量单位呢？西汉早期的马王堆一号墓出土的瑟上，还保存着二十五根琴弦的弦头，均用四股素弦左旋搓成。俗语说得好：一根筷子易断，一把筷子难折。这个道理就是制弦工艺的基本原理。用三十七根蚕丝缠成一股弦，如此四股缠成一股，即一百四十八根蚕丝；再用四股一百四十八根

---

① 莎士比亚：《维洛那二绅士》，《莎士比亚全集》（一），朱生豪译、吴兴华校。北京：人民文学出版社，1998年，第144页。

蚕丝缠成的股，合而为一；一根五百九十二根蚕丝组成的弦，就如同“拧麻花”一般，“打着滚”地抖擞出来了。一缕蚕丝，弱不禁风，谁能想到，竟可以经得起《广陵散》的悲愤，竟可以担得起《十面埋伏》的搊弹狂扫！力量之强，倾城倾国；声音之巨，撼天动地。拧成一股绳，抱成一个团，众志成城，汇溪为渊。如此法则，令人惊叹。可以说，当先民开始把春蚕吐出的一缕缕细丝，搓成一股弹不断、扯不断、揉不断、柔中带刚、绵里藏针的琴弦，中国人的“心弦”就绷紧了，吟猱绰注就畅行无阻，弦外之音就意韵悠长，高山流水就飘然而至。

这一切加起来，让人赫然发现：琴弦虽然柔软，却生出一种不可抗拒的坚韧的力量。

制弦工匠不但发明了操作机械，还发明了测试柔韧度的工艺。明代蒋克谦编辑的《琴书大全》（成书于 1590 年）有一篇专论《僧居月造弦法》，书中的“造弦图”绘有木制的机器。如同织布机，四条蚕丝拧为一股，缠绕纠结，股股累加，终成锦绣。工匠们注意到，桑叶养蚕抽出的丝，不如柘树叶养蚕抽出的丝适合作琴弦，而且柘树不能生长在盐碱地，否则琴弦易断，音色也不好，最利于柘树生长的土壤是四川。最后，弦还要在“明胶”中煮。加入鱼汁和植物的混合物，称为“弦胶”。诸多成分，汲水浸入，搅拌过滤，绝对环保。《僧居月造弦法》除了介绍选料、用胶、煮弦、缠弦、晒弦等整套工艺，还讲了许多小窍门：“凡欲煮弦，须候天气晴明，方可煮。先须择清水锅子，不得肥腻。水须过其弦，用小麦少许同煮，如见麦绽，丝即熟也。如煮太过，则无声，稍生则脆。”如何掌握“火候”？放“小麦少许”，“麦绽”“即熟”。麦粒一爆，火候就到。技术具有极强的可操作性，会煮稀饭的，都会干。令人惊叹吧！“谁家煮蚕一村香”（苏东坡语），还隐藏着这等秘密。

比欧洲尼龙弦早了上千年的精致丝弦，终于在中国文人连篇累牍的叙述中爆出巨响。“吴丝蜀桐”“缓抚琴弦”“斜排筝柱”“绝弦摔琴”的诗意背后，是坚硬的技术支撑。技术史不怎么被人记录，人们只知道孔子“绝粮于

陈蔡”而“弦歌不绝”，谁想过孔老夫子的行囊中还装着一小捆琴弦，没准“韦编三绝”时抽出一根串联竹简也未可知？但中国文人还是了不起，终于记录下这类实用技术，让人了解了“动人心弦”背后的技术网络。这或许就是中国弦乐器之所以如此发达的原因，琴、瑟、筝、筑和一大堆胡琴——二胡、四胡、中胡、高胡、板胡、京胡、椰胡——都是以质量过硬、技艺坚挺的琴弦为背景的。弦乐艺术作为音乐艺术的最高载体，体现出的技术能力远远超出人类对音响追求极限的想象，方方面面构成情感表达的万千气象，成为音乐语言中最复杂也最深沉的部分，对人类的声音概念产生了难以估量的影响。

从明清时代一直延续下来的杭州“老三泰”号“回回堂琴弦”（号为“冰弦”），于 1939 年抗战期间“绝弦”，琴家张子谦、吴景略、庄剑承，研究古籍制弦法，与苏州的乐工方裕庭联手，硬是于 1943 年恢复了造弦，为“启蒙与救亡”双重危机中的古琴“续弦”奠定了基础。这种定名为“今虞琴弦”的产品，直到“文革”才断。可见记载对于战乱频仍中的工艺传承具有多么重要的意义，正是因为刊之典册，才使根根丝弦，绵延不绝。

人们说蚕丝改变了历史，无论是吃穿住行的现实生活还是吹拉弹唱的艺术生活，此话都不为过。据说罗马时期，来自中国的丝每克价值 20 两黄金，因为奢侈蔓延，导致了罗马帝国的灭亡。此话未免夸张，但“遍身罗绮者，不是养蚕人”（宋张俞《蚕妇》）的罗马贵族，确实为丝绸所倾倒。用一缕缕弱不禁风、一触即断的长丝，丈量文明史，演绎一曲曲如梦如歌的传奇，倒是一种缠绵悱恻的叙述法。丝弦在丝路的两端与沿途，确实留下了一路鸣响。

进入 20 世纪的科技时代，钢弦代丝弦，铜丝替肠衣，如同洋布代土布，洋袜替土袜一样，所有物品统统都被卷入“以洋代土”的弱肉强食之中。东方柔弱的丝弦，在西方坚硬的铜条面前，黯然退场。一瞬间，世界上所有的艺术家一致认同了科学家的说法：钢弦铜条，张力大、不易断、定音高、音质

亮、音色透、触感敏锐……于是，钢弦行，丝弦断；铜条张，朱丝绝；航道通畅，丝路湮灭；改弦更张，春蚕丝尽！喑哑的丝弦，被生硬的科技之手，无情扯断。

21世纪，世界悄然改变。“非物质文化遗产”“文化多样性”“自然环保”理念，再次激活了丝弦的生命。“天人合一”的合理成分，又一次被琴家抖开。于是，丝弦重回琴家手下。人们开始从整体上认识中国文化，纯净的植物气息，朴素的天籁之声，与古老乐器系在一起，合成一个集体概念——中国音色。当中国人念叨“锦瑟无端五十弦，一弦一柱思华年”（李商隐《锦瑟》），“大弦嘈嘈如急雨，小弦切切如私语”（白居易《琵琶行》），“小妇无所为，挟瑟上高堂。丈人且安坐，调丝方未央”（《乐府·清调曲相逢行》）的时候，心中的琴弦，绝不是铜铁凝成的冰冷钢筋，而是与生存环境融为一体的缕缕蚕丝，甚至当中国人称呼“丝弦”这个低调环保的名字时，心中已经诗意盎然。朱丝白绪在中国人的感情深处纠结，那是与文化景观和敏感心弦息息相通、紧紧相连的吴丝缠弦。我们无意抹杀钢弦带给世界的响亮与惊喜，也正视丝弦的传音阻隔和摩擦杂音，但我们依然希望在“文化多样化”的格局中，保留住一种延续了两千年的工艺和那缕缠绵温馨。

音乐是种语言，语言要有音色，音色要有载体。如果说乐器是语音载体，那么指板上的琴弦就是掌控音色的枢机。在文化多样性的今天，就像没有人再把贝多芬钢琴奏鸣曲的快速呼啸覆盖古琴丝弦的舒缓清淡一样，没有人愿意再用钢弦代替质感的丝弦上奏出的《平沙落雁》和《洞庭秋思》，体量恢宏的西方音响与精致儒雅的中国丝竹，各造一境，竞列诸国。两种语音对应于两种载体，两种载体对应于两种制料。丝竹之声，丝丝入扣，缓急相宜，生生不息。听到这样的声音，确实可以宣称：丝弦也是一种当之无愧的文化竞争力！

耳朵辨认的世界中，琴筝把中国连接起来，小提琴把欧洲连接起来，西塔尔把印度连接起来。琴弦像条纽带，连接起人类对情感表达的认同方式和对细腻音响的追求思路。今日的琴弦，可以把世界绕上多少圈，它细化

了心灵的敏感度，让人们从一根琴弦中看到经纬纵横、颤动震荡的宇宙，并在不同的网络中，听辨到母语的“丝丝印记”。可以说，丝弦最轻，却是中国人送给世界的最沉重的礼物。

原载《中国文化报》2012 年 3 月 20 日第 6 版，转载于《音乐爱好者》2013 年第 10 期。

中西乐境分界点：十三

数字不仅是自然科学意义上的计数符号，还有其心理寓意和文化属性，每个民族都对一些数字情有独钟。数字一旦被置于文化语境，便产生了附加想象，转换为另一套话语，成为有善恶隶属和吉凶寓意的符号。

现代人受西方影响，认为十三是个很不吉利的数，甚至很多电梯显示牌上，十二层一跃为十四层，空缺十三，避之唯恐不及。惧怕十三，源自基督教文化。《最后的晚餐》共十三个人，犹大出卖了基督，所以，十三凑到一起，就不吉利。但中国的情况恰恰相反，十三是个最好的数。这一点尤其鲜明地体现在中国乐器上：古琴十三徽，古筝十三弦（古制、非改革）、阮咸十三柱（唐代）、琵琶十三品（古制、四项九品）、轧筝（民间称挫琴）十三弦、小笙（古称“和”）十三管。知道了这么多乐器与十三结缘，你才能读得懂“一行哀雁十三声”（唐李远《赠筝伎伍卿》），“五色缠弦十三柱”（唐岑参《秦筝歌送外甥萧正归京》），“十三声外柳风清”（元倪瓒《王都事家听周子奇吹笙》）。

十三与音乐的缘分还不止这些，更有甚者：南宋教坊十三部，《中原音韵》十三道辙，中国第一部总谱《弦索十三套》（又称《弦索备考》，荣斋编，成书于 1814 年），第一部印刷的琵琶谱《南北派十三套大曲琵琶新谱》（又称《李芳园琵琶谱》，成书于 1895 年），冀中音乐会流传的古老大曲十三套……

为什么止于十三？因为先秦诞生了十三部典籍，后人尊为“经典”，合称“十三经”（《书》《易》《诗》《周礼》《仪礼》《礼记》《春秋左传》《公羊传》《谷梁传》《论语》《孟子》《孝经》《尔雅》）。不宁唯是，山东临沂银雀山出土的《孙子兵法》，也是十三编。上述曲谱收入的曲目止于十三，想来也是希图列为“经典”，垂诸后世。

从民俗角度观察这种崇尚更有亲近感，民间至今保留着一种称为“开锁”的风俗。孩子从降生始，每年在脖颈上加挂一把“长命锁”。缺医少药、死亡率高的年代，父母希望“锁住”孩子的命。经过十二年轮回，身体硬朗到小病小灾夺不走的程度，便要到寺庙里请和尚道士“开锁”。从此步入成人，进入社会。古老的“成年礼”建立在“十二属相”的周期上。孩子的“孩”，就是“地支”第一个数“子”和最后一个数“亥”的合体，走出地支的十二个数（子丑寅卯辰巳午未申酉戌亥），从十三岁，便进入了新的轮回，从此就不是“孩子”了。《礼记・内则》：“十有三年，学乐，诵诗，舞《勺》；成童（十五岁），舞《象》，学射御；二十而冠，始学礼，可以衣裘帛，舞《大夏》。”到了十三岁，就能“束发而就大学，学大艺焉，履大节焉。”不光男孩子如此，女孩子的教育也如出一辙。《焦仲卿妻》“十三能织素，十四学裁衣，十五弹箜篌，十六诵诗书”。白居易《琵琶行》“十三学得琵琶成”，也是明证。中国人所说女孩子的“豆蔻年华”，也始于十三岁，杜牧诗曰：“聘聘婷婷十三余，豆蔻梢头二月初。”

数字观念影响了各个地区和民族的风俗。广东店铺有“十三香”招牌，麻将有“十三不靠”胡法，功夫有“十三太保”神功，民歌《兰花花》有“一十三省的女儿吆，就数（那个）兰花花”的歌词，河北巨鹿县道士“打醮”要十三场，蒙古额尔敦的大型祭祀，在十三座敖包的贝子庙举行。说来也巧，西安成为十三朝故都，明代皇帝们至死都扎堆成为“十三陵”景观。旧时戏剧舞台由十三块木板组成，于是“十三块板”就成为“戏台”别称。更有趣的是，清代乾隆年间贺世魁绘了一幅京剧名家图，号称“京腔十三绝”。

后来，沈容圃如法炮制，《同光十三绝》名声远播。以谭鑫培为代表的一批“名角”，竟然如此“凑数”般地聚在一幅画面上，恐怕不是画家的无意之笔吧。

再回到音乐。古琴指板上的“十三颗徽”是手指按音的节点，位置固定，日久天长，就成了音高坐标。中国人的耳音就由这组十三个“节点”连成的“方阵”，塑造成坚定不移的“音体系”。换句话说，中国人脱口而出、张嘴即准的音，都能在十三颗徽上找得到。无论是陕北的“秦腔”，还是广东的“粤剧”，无论是河北的“评剧”，还是河南的“豫剧”。在钢琴上被平均分配、找不到的“夹缝里的音”，都跳不出十三个点。古琴是所有中国乐器的标准器，确立了汉民族的基本音高概念。精密计算的音高，数千年间“格式化”了中国人的耳朵。

典籍上说，十三徽就是十二个月加一个闰月。这话听起来有点牵强，但权威话语就是如此，让接受者晓得，这可不是“凑数”，是为了将十三的逻辑“进行到底”。所以，从正统观念上讲，十三不像广东人说的“八八”寓意“发发”（台湾公交没有“八路”，据当地人说，源于蒋介石对“八路军”的仇怨，这是另类数字禁忌），而是一个很严肃、很“正儿八经”的数字，尤其在乐律学方面。“律度量衡”，可不是闹着玩的。

河北省廊坊市固安县礼让店乡屈家营“音乐会”（笙管乐组织）的林中树，讲述过一个老百姓“心中有数”的故事。该会传承的“十三套大曲”，其中的一套，只有本村的“地主”会。刚解放时，农会组织斗地主。那种场面，常常群情激愤，高潮迭起。义愤填膺之际，当场打死地主的事屡见不鲜。如同著名油画《血衣》描绘的场景，血衣一展，哭声震天，跟着的就是你死我活了。充满仇恨的语境中，“音乐会”老会员们竟然在“斗地主”的现场，集体要求“农会”保护这位一肚子墨水也一肚子音符的地主，不然“十三套大曲就只剩下十二套了”！而且，这种说起来超越阶级、超越贫富、超越政策、超越时代的要求，竟然得到了“农会”“批准”。“有文化”的地主，逃过一劫，

传承大曲，也逃过一劫。在整个“阵线”被分得清清楚楚、不是“贫下中农”就是“地主富农”的时代，突然有一群乡村乐师大吼一声，刀下留人，就是因为“十三套大曲”是为全村人的共同祖先祭祀用的。不管故事的真实程度如何，都可以从“局内人”的口述中获得这样的解读：“十三套大曲”不能不够“数”！虽然属于不同“阶级”，但乡民对于滋养自己的乡土文化采取了一致行动。行为背后，自然隐藏着所有人对家乡文化的认同。

音乐与数字，天然结盟，五声、六律、七声、八音、九歌、十二律，这些既是技术术语，也不完全限于技术领域。十二律是中国人选择的“音体系”，贯通古今，与农耕节气的十二个月构成一套关联概念。其实，先秦诸侯多采用超过十二律的“音体系”，但“郁郁乎文哉”的“周文化”涵盖天下，使数字成为“大一统”秩序的基本元素。“合十数以训百体，出千品，具万方，计亿事，材兆物。”(《国语・郑语》)巨量数字的串联，把中国的数字体系展示到极致。于是，数字便有了高屋建瓴、提纲挈领的意味，“上纲上线”，提升到宇宙观和国家秩序的层面，如同“五行”，到了“学说”的程度。至于诗歌中“故国三千里，深宫二十年，一声《何蛮子》，双泪落君前”之类的数字罗列，既充满联句的枢机，也充满感情宣泄的语势。

音乐中还有许多趣味数字，传统乐曲《八板》定为六十四板，在音乐家的解说中也与《易经》六十四卦、“八佾舞队”(六十四人)相关。曲名数字更是五花八门：《一封书》《双声恨》《句句双》《三台》《三宝赞》《四季》《五更》《五供养》《五句推子》《五世同堂》《八匹马》《八大套》《八声甘州》《九歌》《十样景》《十报恩》《千声佛》《万年欢》。

传统话语里有很多被串联一体的数字。自从孔子把“三十而立，四十而不惑，五十而知天命，六十而耳顺，七十而从心所欲不逾矩”连为一套悟道规律，这串数字就成了铁律，让到了年头的人自我调整。“花甲之年”(60岁，源自“六十甲子”)、“古稀之年”(70岁，源自“人到七十古来稀”)、“耄耋之年”(80、90岁)、“期颐百岁”(源自《尚书》《礼记》)，以及“垂髫”“髫龀”

(泛指童年)、“及笄”(15 岁)、“弱冠”(20 岁),与西方的“银婚(40 年)、金婚(50 年)、钻石婚(60 年)”如出一辙,都是充满诗意的岁月断语。

数字不是游戏,重大时刻,“凑不够数”,会被认为残缺,像没有画圆的圈,暗喻不祥。所以结婚一定要双日子,寓意圆满。表面上年轻人崇洋媚外,真到了要举行大婚,定会挑个农历、公历、星期都“成双配对”的好日子,决不含糊,骨子里很中国。心中有“数”,自然是文化的力量!

原载《中国民乐》2013 年第 8 期

昂贵谱页

——皇亲国戚对琴学的贡献

原则上讲,每个皇帝的儿子都可以当下任皇帝,皇帝老婆也多,孩子一堆一堆的。哥几个就盘算了,怎么才能当上下任皇帝。皇帝确实是个万人敬仰的好位置,恐怕需要足够的毅力才能抵挡住摘取王冠的诱惑。但如果掂量来掂量去,觉得争不上,又不想死在兄弟手里,最好干点远离政治的事。宫廷里明争暗斗,打打杀杀,意计难量,一不小心就掉脑袋的皇子们明白,命运系于旦夕之间。一路走来,平安如一,少之又少。有自知之明者,赶紧寄情山水,埋头金石,纵情声色,养花遛鸟。反正干点与政治无关的事,甚至以某种自污行为来证明无意朝政。“斗鸡走狗过一世,天下兴亡两不知。”(王安石)《酉阳杂俎》载:“玄宗尝伺察诸王。宁王尝夏中挥汗挽鼓,所读书乃龟兹乐谱也。”看到兄弟一边敲鼓一边看乐书,警惕的唐玄宗放心了。谁要是背地里“缮兵甲,具卒乘”,那就离死不多远了。

皇子们养尊处优,从小就配备了最好的老师,所以也具备了超级精致的口味。琴棋书画,自不必说,鉴赏品位,更是出人头地。所以,只有他们才能兼顾多样爱好,不像苦行僧般苦着自己。因此,皇族里出了一批“国家级”艺术人才。

明朝朱氏家族,就出了好几位对音乐艺术有巨大贡献的杰出人物。无须说,朱载堉(1536—约1610)当数第一。爱憎分明的皇子,“痛父非罪见

系”，在郊外筑了个“土屋”，著书立学，不但一辈子平安无事，活了下来，而且还从事了一项对人类有重大贡献的“科研项目”。如果说当下的人类“耳音”都以钢琴为准，那么它的音律就是这位王子计算出来的。某种程度上说，全人类的耳朵都是被朱载堉“格式化”的。这个成就够大吧！科学成果的覆盖面，比之乾纲独断的“巨掌”，掌控领地广阔的多。

历史上第一部刊印的琴谱《神奇秘谱》，也出自朱元璋家族的第十七子朱权(1378—1448)。朱权早年分封宁城(现内蒙古赤峰市宁城县一带)，领兵八万，“数会诸王出塞”，也是位耀武扬威、雄心勃勃、想干一番大事业的王子。然而，朱棣称帝，遂遭诽谤，作为封疆大吏，引起新帝警惕，于是，削权去位，迁往江西南昌。从此“避地幽隐”，“耻混流俗”。他写过戏剧，也组织幕僚编辑过《太和正音谱》等，但最让他千古留名的还是历时十二年编辑的《神奇秘谱》。聪明过人的朱权，竟然想到了谁也没想到的把琴谱编辑成书的“好点子”，独到地开辟了一片前无古人的领地，否则老天爷就不会给他一个琴谱“首刊者”的好名声。现在看来，虽未龙袍加身，比起庸庸碌碌的一班皇帝，他反而“功名著于景钟，名称垂于竹帛。”(曹子建《求自试表》)不辜负皇家血统，把帝王般的嗜好，刻在了永存丹青的琴谱上。从此层面上来说，“琴学”真是一副政治欲望的解毒剂。

自从有了活字印刷，常用字都是现成的，检一个排上去就行。可是，琴专用的“减字谱”，向来没有雕版。万事开头难，要把笔画复杂的“谱字”，一个个雕出来，代价少不了。费时费工，非巨资不办。每个“字”的“笔画”，都有特殊性。一种“指法”一个模样，重复率很低。虽然“部件”相同，但结构复杂。这档子事儿，一般“财主”做不来，酷琴文人，力所不逮，一个家族的那点积蓄，不够用！皇子们不但有钱，而且有闲，既有闲情逸致，又有丰厚财力。这个阶层，能够做成很多知识积累需要的花费很大的事。

还有个问题，曲子上哪儿淘换？谁有本事把天下琴曲汇聚一堂？张家有《流水》，李家有《高山》，张家不愿意给李家《流水》，李家不愿意给张家

《高山》，于是，“高山流水”就不能“遇知音”。谁有权威让张家李家自愿献宝？贵为王胄，位居要津，广交天下豪杰，消息八面灵通，哪家哪户藏着什么奇玩珍宝，秘籍祖典，没有不知道的。不是他屈尊天下豪杰，而是天下豪杰巴结他。不但可以享受皇家藏书，而且身处民间的哪位琴家有什么稀罕少见的谱子，以皇家的耳目，没有打听不到的。一般文人，即使德高望重，即使三朝元老，也不行，没那么大威望。

《隋书·牛弘传》有段经验之谈，许多典籍“王府所无，私家乃有。”为搜散典，牛弘建议：“士民殷杂，求访难知，纵有知者，多怀吝惜，必须勒之以天威，引之以微利”，才能“异典必臻，观阁斯积”。光给钱不行，还要“勒之以天威”。诱之以利，镇之以威，“两手都要硬”。所以，只有皇族才能把天下乐谱汇集一家。皇子指使手下猬集琴谱的任务，自然顺风顺水，超乎预期。分类分编，交付刻工，没多大工夫，朱权就游刃有余地把刊刻琴谱的工程落到了实处，把整理琴学文献的千年宏愿推向了第一高峰。

别以为朱权只是个编辑，他是位真正的琴家。《神奇秘谱》序：“予昔亲受者三十四曲，具有句点，其吟猱取声之法，徽轸之正，无有吝讳，刊之以传，后学观是谱皆自得矣。”没有皇室的极品教育，没有琴学的常年投入，自然不会生出此等创意，自然不会生出“用心非一日”的“闲心”。

传承上千年、汇聚六十二首琴曲、“屡加校正”的《神奇秘谱》，终于在1425年一个阳光明媚的早晨，飘着幽幽墨香，摆到了朱权的琴桌上。说起来实在滞后，比起文人早早捧在手里的线装书，印刷乐谱，刚刚摊开。此前，贵为皇亲国戚的王子在享受乐谱的水准上，与普通琴家没什么差别，都得一笔一画抄。按照西方人说的抄一本《圣经》要花费三年的比喻，抄一本琴谱的时间，绝对不少于这个年头。现在可好了，琴人终于用上印刷品了。

《神奇秘谱》分上、中、下三卷，上卷“太古神品”，中下卷“霞外神品”。朱权沿袭钟嵘《诗品》的分类，雅俗品次，分卷排序。

皇子们著书立说，弹琴制谱，借着题解和音乐，曲折表现人格。音乐有

文字难以传达的包容空间，容纳编辑者心底不能释放的压抑。编辑者通过此途，传达缺少知音的暗喻。

有了兄长示范，族人接踵而至。1539年，另一位朱家后裔朱厚爝，编辑刊印了另一本琴谱《风宣玄品》（十卷）。说起这部价值连城却不显于世的琴谱，还有段曲折精彩的故事。20世纪50年代初，已赴台湾的音乐家郑颖荪（郑觐文之子）故去，时在上海歌剧院任化妆师的女儿郑慧，希望把父亲保存的乐器和书谱托付国家专业研究机构中国音乐研究所。当时在中国音乐研究所工作的孔子世家直系传人孔德墉、收藏家王世襄，负责办理此事。王世襄早有耳闻，郑颖荪藏有明代琴谱《风宣玄品》，于是翻检清点物品时分外留意。然而，为了谈价钱，表面上还不能说此谱属于“国宝”级文物，所以翻箱倒柜时，就一直憋着。一共十八只大箱子，怎么也找不到《风宣玄品》呀。心里急，表面上还得装着若无其事。直到最后一箱，《风宣玄品》才如“养在深闺人未识”的佳丽，撩起面纱。看到纸白如玉、墨光如漆、品相极佳、久闻盛名的明代琴谱，王世襄一屁股做到了箱子上，与孔德墉四目相对——两双眼睛，直放蓝光！举世罕见的琴谱，如雷贯耳，无论是坊间书院，还是文人琴家，谁也没见过。如今，终于宝贝似地雄踞国家专业研究机构的图书馆，可谓物归当处。

朱氏子孙，以治国能力论，是一蟹不如一蟹，以艺术成就论，却一代更比一代强。中国音乐史上最早刊印的两部琴谱，传诵至今。两位朱家后裔，两部琴学金典，双雄并立，双典并翼。朱家一门竟然并出三位文艺大家，不得了！“三剑客”对音乐的贡献弥大，尤其于律学和琴学，功莫大焉。哥仨儿头脑清醒，克己自制，洁身自好，做了另类“王子”，真是一份难得的皇家记录。

章诒和在《往事并不如烟》中说：“你要知道中国文化很有一部分，是由统治阶层里没出息的子弟们创造的。”[①]皇子们政治上“没出息”，却玩出了

---

① 章诒和：《往事并不如烟》，北京：人民文学出版社，2004年，第101页。

名堂。不想当皇帝或者想当皇帝却当不了皇帝的皇子们，做出了凡人做不出的大事。这真是个蛮有意思的阶层。

自然，不能只看刊印琴谱的最后一推，这桩伟业还是要归功于历代琴人的积累。我们当然愿意记住汇编者的大名，但更要记住代代传抄的琴家。他们是没有显赫头衔的文人乐工，却是真正的"原创者"。即使没有皇亲国戚捧场，琴曲也会传承不绝，只是不像刊印品那样方便罢了。人们感谢朱家后裔，越到后来，《神奇秘谱》《风宣玄品》越是"炙手可热势绝伦"。

14 世纪，大明江山换为大清，无缘施展政治抱负的汉族文人，先后迈进琴学大门。清代刻录的琴谱多达一百五十余种，如果说朱明一代琴谱的历史地位是把积累千年的财富汇集起来，清代琴谱则更多体现了普及传播的功能。此时，已经不是皇亲国戚对琴人指手画脚的时候了，琴艺大面积传播的时代到来了。

翻看线装琴谱，琴人自然美得不知如何，但现代人却不一定认同。线装书与崭新油亮的当代印刷品相比，人们似乎更认同后者。然而，欧洲几个世纪前的手抄"纽姆谱"（五线谱前身）已经龟裂脱落，美国国会图书馆收藏的百年前的五线谱，已经音符模糊，节奏莫辨，而采用传统工艺的中国书谱，笔墨清晰，色泽鲜艳，一仍其旧。一千年前的宋版佛卷，依然完好如初；元刻乐谱、明代琴谱，依然光滑洁白；历经时光浸泡，墨光四射。这就是传统工艺的魅力。一经比较，一味务新的中国人才算知道传统技艺的价值。在"非物质文化遗产"理念的解读下，人们终于把传统工艺作为当之无愧的参照系，以之衡量世界印刷的技术含量。别看现代印刷的乐谱鲜亮光鲜，几十年后就可能字迹斑驳，音符节拍"缺胳膊少腿"。传统工艺，增辉日月，历代工匠制作方式背后的技术含量，终于获得了现代人的应有评价。

养尊处优的帝王之家，传播正统文化的"使命感"几乎是深入骨髓的。"士不可以不弘毅，任重而道远。"（《论语·泰伯篇》）高尚荣耀，至死不丢。朱家王子把"使命感"用对了地方，给琴学带来了丰厚的遗产。跳出宫廷血

斗，极大程度上来自三位皇子对自己道路的清醒判断。把类似皇宫里聊天时所说的“敢为天下先”那样的豪言壮语省略掉政治内涵，确实看出了他们的自制力。生活方式上可以挑三拣四，政治命运上却绝对不能冒险。稍不留意就会天上地下，必须揣着明白装糊涂，有所能而有所不能，有所为而有所不为。早早像朱权、朱厚爝、朱载堉一样埋首音律，侥幸活命，就是大幸。当然，这也是音乐艺术的大幸！政治上谨小慎微，音乐上大胆作为，他们大大方方地把一双能够“一掌山河”的手，按在了没有风险却也风雷激荡的琴弦上。

原载《音乐爱好者》2015 年第 9 期

重审“有文化”

1950 年 5 月，河北省保定市定县（现定州市）子位村“吹歌会”应邀到天津中央音乐学院演出，“研究部”人员为民间艺人录了音，这是中国录音史上第一批录下来的乐种音响。随后，杨荫浏、曹安和、李元庆等对乐师进行了采访，记谱整理后编为《定县子位村管乐曲集》，1952 年由“万叶书店”（人民音乐出版社前身）出版。这是中国音乐史上第一本记录乐种的乐谱，也是第一本研究乐种的记录。最重要的是，研究人员把子位村的手抄谱本，作为第一手资料收集到图书馆，这也是被音乐学家收集的第一本民间乐社的谱本，不但对后人了解当地的民间音乐开启了第一扇门，而且为后来的收藏开了先河。

杨荫浏在谱本封皮手书了“冀中管乐谱旧抄本”，并在扉页记下了这一过程。

> 一九五〇年冬，万桐书在冀中农村工作，当地此间艺人王成奎赠以此谱。云：系得之定县某道观中之一位道友。一九五一年，桐书弟转赠于余。汇寒假之暇，补残序次，订之成册。案：此系冀中通行管乐谱工尺，杨元亨（王成奎师）所记当系此式。
>
> 一九五一年七月十八日　杨荫浏识

“研究部”人员万桐书，在冀中农村工作期间，把子位村“吹歌会”的“会头”王成奎赠送的乐谱，转赠杨荫浏，杨荫浏把辗转过程记录下来。杨荫浏还收藏了河北著名民间艺人杨元亨（1893—1959）的另外两本乐谱，并在封面题写了《杨元亨手写管乐曲调原谱》。与此比较，可以确定，子位村乐谱也出自他之手。杨元亨是河北省安平县南王宋村人，因家境贫寒，8岁时便在本县角丘村吕祖庙出家，从师傅“永兴”、师爷“老莲”学乐器、习工尺。16、7岁已能掌握多种乐器。1946年被定县子位村请去教吹歌班，1950年中央音乐学院聘请为管子教师，成为20世纪新中国成立以来在高等院校被聘为老师的第一批民间乐师。1958年因病返乡，次年没世。

三册厚厚的乐谱，展示了一位民间艺人熟悉和使用的曲目，从中可以看到“有心人”日积月累的辑录。披卷展视，书写朴雅，气息静穆，可以想见其人。令翻看者感到震撼的是，一位乡村道士积累的传统曲目竟然能够达到如此富厚的程度。若无乐谱，谁也不敢相信，也无法测量，民间乐师肚子里的“墨水”到底有多深。只有把肚子里的“墨水”倒出来，摆到桌面上，才能用文人的标准——“学富五车”“才高八斗”等“量”词衡量其储备。凝视三本乐谱，不禁愤然，上述“量词”从来都是用来形容文人的知识，而绝不拿来形容民间乐师。其实，民间乐师的记忆同样可以量化。用竹简写下来，同样装满“五车”，同样填满“八斗”。艺人肚子里到底有多少“货”，到底有多少货真价实的东西，常常不能外化的表达。三本同出杨元亨之手的厚厚乐谱，则让人们看到了一位普通道士的积累，这是历史长河中留下的不多的有字为凭的见证。

当代中国人依然朦朦胧胧地把传统的“识文断字”“饱读诗书”“学富五车”作为一个人是否“有文化”的标准。确切地讲，这是古代社会（甚至仅仅是封建宫廷）判断精英的标准，是钦定的“科举”标准，而非判断其他行业的标准。但这一标准却被毫无怀疑地放之四海，套用到所有职业上。判断一

个人是否“有文化”，常以能否“出口成章”“妙语连珠”“落笔成言”“著文盈卷”来判断，而不顾本来就不为官、不从政、却在自己领域达到了出神入化、炉火纯青境界的技艺从业者。不管是鲁班、庖丁，还是韩娥、阿炳，只要不“识文断字”，统统属于“没文化”之列。一刀切下去，传统社会的大部分技艺传承人，农夫商贾、绣工木匠、操弦乐师、戏曲艺人，即除了“士”之外的“农工商”“下九流”，都统统被隶定在“没文化”之列了。

谁能背诵唐诗宋词，就会不假思索地被认定为“有文化”，谁能背诵戏曲唱腔，就不一定会被认定为“有文化”，虽然名义上讲元曲戏文与唐诗宋词并列。背诵诗词，被认定为有修养、有文化；背诵曲牌，却未必会被认定为有修养、有文化。花几十年工夫练就的“唱念做打”“吹拉弹唱”，全不算数！手工操作中展示出骄人的灵性和技艺，一口气唱数千行、上万行叙述诗《玛纳斯》《格萨尔王》的游吟艺人，用手中剪刀裁出与毕加索图案一般无二剪纸的村妇，制造出精美绝伦的瓷器让世界把“瓷器”与“中国”同名的工匠，通过肢体形态表现不可重复的整套仪式、集“巫、舞”于一体的傩、萨满、释比，全不算数！

文字如此高贵，音符如此低贱！行文走笔如此高贵，弹琴舞蹈如此低贱！吟诗作赋如此高贵，唱歌表演如此低贱！著书立说如此高贵，吹拉弹唱如此低贱！毫无客气地说，这种观念至今没有多大改变。

把范围缩小到音乐界，文字上的“识文断字”与音乐上的“通晓音律”，确认方式，如出一辙。现代音乐界还有另一翻版，“认不认五线谱或简谱”，成为一个人到底“懂不懂”音乐或者是不是“专业”的标准。这无疑是“识文断字”的延伸。认识五线谱会被认定为有修养、有文化，不认五线谱却未必会被认定为有修养、有文化。不识字、不识谱的人，可以背诵大段戏文，集“唱念做打”于一身，连续几个晚上演连台大戏，弹着三弦说数十本“平安书”，端着唢呐吹奏每套不少于一小时的“八大套”，人们还是认为你“没文化”！

据说世界著名钢琴家霍洛维兹可以背十台音乐会的曲目，乐谱摞起来可达天花板。他在西方被认定为“一流艺术家”。中国京剧表演艺术家梅兰芳，也可以背数十台大戏的唱腔，数十出大戏的剧本和曲谱如果记下来，摞起来的高度决不亚于霍洛维兹。但在旧中国，像他这样从事表演而不认谱的人，却属于“没文化”之流。

再来看一个背谱的事例。曾在中国音乐研究所工作过的王世襄（1914—2009）回忆道：

在音乐研究所工作时，宿舍与高步云笛师毗邻。一日言及《异同集》，高先生告我幼年曾拜见殷（溎深）老前辈，谙曲之多，敬业之笃，前无古人，后无来者。殷老案头有竹筒二，似庙中签筒而粗甚，贮竹签无数，各书曲名一折。老人黎明即起，不进饮食，从两筒中各颠出二签，院有梯斜搭屋檐，缘登其半，屈膝踞桄上，吹完四折，始下梯进食。自律甚严，数年如一日。所贴笛膜甚松，发音“扑托”、“扑托”，费气力而不悦耳但长功夫。曾谓如能在梯上吹完四折，任何场合，均可泰然矣。[①]

王世襄叙述的清末笛师殷溎深编订的《异同集》，共计昆曲九百七十四出，原书分装一百册，1954 年由中国音乐研究所图书馆购得，经袁荃猷整理，合装五十册。换言之，殷溎深能背过的曲谱，刊印出来，可以装订五十册。这让人对殷溎深的记忆力惊叹不已。这当然不仅是天生资质，而是每天早晨背四折曲子的功夫。日复一日，年复一年，积累下来就是惊天纪录。

民间抄谱人的事迹可考者十不存一，这位笛师的故事，有赖王世襄的记录得以存世，实是万幸。

---

① 王世襄：《〈异同集〉题记》，《锦灰堆》（合编本）贰卷，北京：生活读书新知三联书店，2013 年，第 580 页。

《异同集》所收剧目共九百七十四出。听中国音乐研究所老一辈人说，杨荫浏能背的昆曲多达一百多出。杨荫浏对此极为自豪，他写道：

> 我十二岁起，便参加一个自明末存留至今的曲社，从当时社长吴畹卿先生学昆曲，学琵琶、三弦，学笛，曾相当严正而刻苦的学过（决不像现在大多数人的逢场作戏而已）昆曲，直到二十八岁时，吴先生八十一去世了，我在这一方面的学习，才因为难得名师，而停止了。至今，我至少还能背得出一百多曲完整的昆曲，记得其中大半的三弦弹法。[①]

读到这则故事方才悟道，那个时代、那种传统、那种教育方式培养出来的人，个个如此，都有同样的本事。中国艺术研究院戏曲研究所的老一代人介绍，梅兰芳每天必有一段时间闭门背戏，雷打不动，数十年如一日。没有这番功夫，就不敢拿“戏单”让人随意“点戏”。按照旧时规矩，“堂会”不是演员想唱什么唱什么，而是主人点什么唱什么。既然主人点什么演员就要唱什么，那么为演员伴奏的笛师殷溎深，也就要点什么奏什么。演员肚子里要是没有几百出戏，哪里敢让主人“指哪出唱哪出”？同样，笛师要是肚子里没有几百首曲，哪里敢让演员“指哪出唱哪出”？哪里敢面对随便“点”的戏和随便“点”的曲，“泰然”处之？这就是那个时代的演员、曲师风雨无阻、雷打不动、天天背词、日日背曲的敬业精神之所以“必须”的“硬道理”。

把如此背景下培养出来的艺术家的唱腔记下来，摞起来的厚度当然不亚于“四书”“五经”。殷溎深抄的五十册《异同集》就是典型，杨荫浏抄的两函《天韵社曲谱》也是典型，20世纪记录下来的俞振飞唱腔集《金声玉振》（厚厚三大册）也是典型。“江南丝竹”艺人演奏的每一首持续数十分钟的

---

① 杨荫浏：《再谈笛律答阜西》，中国艺术研究院音乐研究所编：《杨荫浏全集》第5卷，南京：凤凰出版传媒集团、江苏文艺出版社，2009年，第235页。

“八大名曲”，全部记下来，绝对够得上“五车”，绝对填得满“八斗”。古代宫廷教坊、梨园的训诫：“男记大曲四十，女记小令三千。”这个指令绝对不是个小数。

对于这样的艺人，我们还能认为他们“没文化”？对于每场戏整整一个多小时的曲牌时量，我们还能说无法衡量？然而，“戏子”依然不能称为“文化人”，因为其记忆内容不属于传统价值体系认定的“文化”内容。“四书”“五经”是思想深刻、哲理玄奥的精神产品，戏曲乐章则是玩物丧志、没有内涵的娱乐产品。象征“文化”的“藏书楼”以及著名“藏书家”根本不收曲谱。教育中的文字训练，品格高尚，音符训练，品位浅白，先秦确立的“君子”必须习“乐”的理念，不再被遵循。音乐作为“六艺”之一，逐渐从“精英”教育中退出。所以，即使记忆量超过“四书”“五经”的大曲、唱腔，仍不会被认定为“有文化”。文人的认定体系，官府的认定体系才是关键。

于是，乐师乐工不属于“知识阶层”的衡量标准，堂而皇之，弥漫社会。无论他们具有多么丰富的精神产品，也不会被认为是“文人”。阿炳活着时没有人认为他是艺术家，因为二胡从来不被认为是宣示正统观念的严肃乐器，与“钟磬乐悬”不可同日而语，那不过是自娱自乐的“玩意儿”。

认定过程随着历史而变化。今天，“非物质文化遗产”观念的普及和传统价值体系的重新认定，让人跳出了“科举”模式，看到了“口授心传”的合理性与优越性。“文化人”终于开始注重“活态”传承了，并终于明白一个道理：一个民间艺人就是一个不可重复的“文本”，如同印度格言所说：“一个游吟诗人的死亡就是一座图书馆的消失。”活态储存与书本知识等价等衡！尤其无法用文字表达的表演艺术领域，谁也不会再认为像杨元亨一样肚子里“储存”了三大本乐谱的民间乐师是“没文化”的人，谁也不会认为像屈家营音乐会那样“储存”了演奏时量一个多小时大曲的乐师是“没文化”的人。无须说，杨元亨三本被幸运保留下来的乐谱，殷溎深五十册被幸运保留下来的《异同集》，以及上面统计的数以百计的民间乐谱，都从此层面上起到

了矫正旧时观念的作用，使依然抱着偏见的人看到了民间乐师的知识储备和人文含量。如若这些事实能够唤醒人们对于传统音乐从业者所属“文化”认定标准的思考，以此理解历史上的“官方”和当代的“官方”两种判断方式的边界，在表达方式上有所收敛，也不枉那么多从事“非遗”理论建设的学者为此付出的艰辛开拓和讨论。既然尊重人的价值，为什么只相信书本而不相信人呢？

原载《中国文化报》2011 年 3 月 16 日第 6 版

“物大于心”不如“心大于物”

学术界把黑格尔划分的艺术史第一阶段“象征型艺术”表述为“物大于心”的艺术，把艺术史最后阶段“浪漫型艺术”表述为“心大于物”的艺术。通俗地说，花费大量物质材料却仅仅体现很小精神内涵的形式，就是“物大于心”的艺术，花费较少物质材料却表现出巨大精神内涵的形式，就是“心大于物”的艺术。

第一种形式古代司空见惯。体量巨大，精神稀薄，豪气冲天，其实难副。给眼球带来强烈的冲击后留在精神中的或者说让人慢慢咀嚼的，就是与其巨大体量不相称的微小内涵。人类早年的艺术表现往往是通过堆积大量材料而贮存很小艺术精神的形式，如金字塔、长城、城堡、纪念碑等巨型建筑。

以音乐为例。规模庞大、耗财巨大的曾侯乙编钟，希望以森严壁垒的外在气势寄寓礼乐精神的内涵。数千公斤青铜铸造的六十多件编钟和二十多件编磬，物质成分远远大于制礼做乐的精神成分。“用物过度妨于财，正害财匮妨于乐。”(《国语》)不仅外形巨大，还要调动更多的附加成分——夔龙纹饰、饕餮怪兽、铜人簨簴并随附一支“八佾之舞”的庞大舞队，才能达到震慑人心的效果。端坐在气势恢宏的编钟编磬对面，我们有理由怀疑观众能否集中精力克制自觉不自觉地把目光过多投向精美乐器的分神，更何况还有“歌钟二肆”前面的“女乐二八”，那更是夺人眼球令人心猿意马的看

点！面对无所不用其极的华丽呈现，谁还会闭目静心、欣赏音乐呢？“听乐而震，观美而眩，患莫甚焉。”

金石之乐不但消耗国库，“匮财用，罢民力”，而且与其艺术追求——让人领略更多精神内涵的目的——背道而驰。诉诸巨大体量、超级载体才能让人感知一点点“礼乐精神”的方式，简单地说：得不偿失。钟磬乐悬太过突出，太引人注目，太夺人心魄，太压迫人。外在形式几乎把凝聚于金石之声中的艺术精神完全遮蔽了。所以，时人批评道：“听之不和，比之不度，无益于教，离民怒神。”因此说，钟磬乐舞是“艺术”，但却是“物大于心”的艺术。

与此相反，古琴就是以一当十、举重若轻的艺术载体。独自抚琴或雅集互赏，决不会因为琴器本身而分神。琴的古老与新斲，名贵与普通，虽不能完全忽略，但不会过分牵人耳目。人们当然不会忽略名琴的价值，抚琴之余，把玩品鉴，甚至专为一张传世名琴与名人落款而千里迢迢一睹为快也是常有的事。但琴人相聚，更着眼于心灵交流，赏琴也集中于细微音效。略一勾拨，清越满谷，一挥之下，余音绕梁。才会获得赞赏。“斯所以为难能也。”在这片星空中，琴器被覆盖于浓郁的人文精神之下。琴器为木，梓桐为材，质料朴素，共鸣至上。琴乐是心灵大于物质的艺术，即“心大于物”的艺术。

懂得了这个道理就能约略了解墨子之所以喜欢另一件“心大于物”的乐器的原因了。人们知道墨子提倡“非乐”，却不知道他还是位吹笙高手。墨子并不反对所有的音乐，他反对的是“物大于心”的音乐。他站在艺术呈现形式的另一端发言，目的在于斥责统治者的奢靡。竹制笙竽，音效和谐，材料易取，物美价廉。老百姓都做得起、用得起、置办得起。这类“心大于物”的乐器，恰是墨子所喜欢的。看得出，“非乐”的焦点落在这里。须知，那是个民众麻衣蔽体、饮食无着，“饥者不得食，寒者不得衣，劳者不得息，”根本谈不上享受音乐的时代，他反对的是统治者享受的“乐”而不“非”一般

意义上的“乐”。今天贵州、云南许多少数民族聚集区，男子都有能力拥有一件芦笙，与墨子吹笙的生态环境相仿佛。吹芦笙意味着一个人成年了，可以参加社区仪式和走进社会了，他要靠这件构造简单的乐器表达感情寻找伴侣。在此环境下，乐器功能就超越了发声器物而进入到成年男子展示生存技能的层面，进入到“文化持有人”认同族群身份的层面，这样的艺术怎会遭人反对呢？芦笙一响，另一层语义就被吹响了。乐器非但没有让演奏者脱离群体，反而是获得群体接受的载体。这样的行为寄托了社区精神，是让持有者体会融入社区、和谐乡众的恰当参与，这当然是“心大于物”的艺术。

孔子曰：“礼云礼云，玉帛云乎哉？乐云乐云，钟鼓云乎哉？”意思是说，面对“钟磬乐悬”除了听到金石之声之外还要领会其中精神。这个为整个中国制度设计殚精竭虑、总能超人一筹地提出非凡的艺术见解的思想家，面对只会欣赏“物大于心”艺术的人，一脸的忧虑。这个观点值得肯定。联系到当下演艺界在舞台背景上花费大量投入却不聚精会神于精神内涵，只讲究视觉冲击却不讲究心灵震撼的包装，大概就是没有搞清楚“物大于心”和“心大于物”之间的关系。这种形式大于内容的呈现，我们不知道是惋惜剧目呢还是恶心舞美呢？观众们都会坚定地认为，这种形式不值得提倡。

原载《中国文化报》2011年6月2日第6版

什么人称“乐器”什么人称“家具”

1987年，我从中国艺术研究院研究生部毕业，留在中国音乐研究所工作，单位在新源里西一楼，离长城饭店不远（自行车十分钟），偶因朋友介绍，去“替补”弹钢琴，不免动了干下去的心思。两小时三十元的报酬，可是当时令人羡慕、又干净又高雅的活儿。刚毕业，得想法养活自己。收入过低的音乐家个个都渴望靠手艺“挣外快”，所以“饭店乐师”早被驻京院团瓜分了。想占一席之地，就得自我牺牲，适应捷足先登者的要求，在人家不愿干的时段插进一只脚，慢慢扩大地盘。所以人家有公事，我就无条件的“替补”。时间一长，自然混熟了，位置慢慢固定下来，这与陕北“吹手”挤着“拉活儿”争地盘一样。后来不单长城饭店，昆仑饭店、长富宫饭店、新世纪饭店、京伦饭店、北京饭店、建国饭店，几乎都建立了联系，地盘越来越大。人脉熟络了，机会自然多。空间的开拓使我结识了圈内的大部分乐师，接到电话，绝对诚信，救场如救火。自己还置办了一套演出服，到哪儿都用得上。

第一次走进北京只有两三家的五星级饭店，内心充满自卑感，要不是有个由头，还真不敢擅自进入。看着穿着西装、打着领结、身躯笔挺、训练有素的服务生，总感觉与外面的世界是两重天。如今有了正当理由，也可以穿着西服、打着领结、身躯笔挺、昂首阔步走进豪华饭店，自然有点春风得意。实在说来，在饭店“找活儿”的另一原因，是我所居住的“筒子楼”无

法洗澡。到饭店弹琴，享受员工待遇，地下室更衣处换演出服时可以顺便洗个澡。当时，这是很奢侈也很吸引人的实惠。

为了获得地盘，别人不愿意干的时段，我都毫不迟疑地接受。按长城饭店“茶园”的时间表，下午4点至6点，钢琴弹两小时。6点至10点，客人最多的黄金时段，钢琴一小时，弦乐四重奏一小时，轮流换班。晚上10点到12点，钢琴两小时。最好时段是6点到10点，一小时一换，既不累还可以利用休息时间吃饭洗澡。

一年之中最没人愿意干的时段自然是春节，特别是“大年三十”。虽说收入翻倍，但对于中国人来说，除夕夜团圆，不是钱的事儿。初来乍到，为了立足，我答应了所有乐师提出的从下午6点到晚上12点的“全活儿”。虽然饭店管理者不允许这样做，但找不到人，只能睁一只眼闭一只眼。

就是那个除夕夜，我体会到了乐师为了生计不得不长时间忍受折磨的痛苦。六个小时！体力和心力的承受极限。越到最后，越难忍受，每分钟都变得如此之长，不免想到爱因斯坦“相对论”的比喻：“与情人坐在一起，一小时像一分钟一样短；坐在火炉子上，一分钟像一小时一样长。”坐在钢琴前就像坐在炉子上，炙烤屁股，如坐针毡，度日如年。不能忍受时，就鼓励自己，一个晚上比一个月的工资还高，咬着牙也要坚持呀！新年的钟声，终于敲响，我弹完了最后一个忧郁而孤独的音符。扣上琴盖，飞一般逃离饭店。外面已是爆竹漫天。

后来到乡村采访，了解到陕北的“吹手”、晋北的“鼓匠”都不把乐器称为“乐器”而称为“家具”。开始也不知道何以如此的原因。当我沉下心来，试图解释其中原委时，突然想起那个难熬的除夕夜。于是，语义豁然开朗，一下子明白了陕北的“吹手”、晋北的“鼓匠”为什么把“乐器”称为“家具”的原因。

对于演奏者来说，手中的“家伙”实在不是获得“快乐”的器物，而是养家糊口的“家具”。《约翰·克利斯朵夫》描绘过贝多芬童年被父亲逼着弹

钢琴的经历。贝多芬痛恨那台折磨自己的“大机器”。令“他人”愉悦的“乐器”，对他来说如同“刑具”！这种烦恼是大部分被家长逼着学乐器的孩子都有的同感。原来的一个学生告诉我，小时候的理想就是当一个音乐家，天天玩乐器。工作就是“乐”，“乐”就是工作。直到后来被妈妈逼着天天练琴，才知道“乐”不是乐器。孩子的朴素表达，说出了大人心里的话。

反过来推知，谁把“乐器”称为“乐器”呢？坐在山珍海味的餐桌前，听着锦瑟瑶琴，看着婀娜舞姿的王公贵戚，才会把让其陶醉、带来“快乐”的响器，称为“乐器”。作为欣赏者，视发出乐音的器物为“乐器”，自然是因为它们带来了快乐；作为演奏者，不称发出动静的器物为“乐器”，自然是因为没有带给自己快乐。这就是“局内人”“局外人”的不同。站在前者立场，自然是“乐器”；站在后者立场，自然是“家具”。这就是为什么先秦典籍《周礼》堂而皇之使用的名词，到了民间乐师口中会变得一点“诗意”也没有的原因！

陕北民间葬礼有个固定程序称“待饭”。即主家宴请所有前来捧场的客人吃饭的过程，也就是鼓匠、吹手一直要保持演奏直到全部程序结束的过程。我在陕北参加了一个村庄的葬礼仪式，亲身感知了“待饭”过程。那是个极度贫穷的小村庄，因为平常在炕几上吃饭，全村能找到的桌子只有四张，全部搬到事主院中。一桌八人，四八三十二，一次只能坐下三十来口子。邻里乡亲一百六十多号，轮番排队。一道道盘子呈上来，一道道盘子撤下去；一盅盅琼浆品过来，一罐罐空瓶拿下去；一拨拨客人坐上来，一拨拨客人换下去。整个过程，整整持续了两个小时。无须说，“待饭”对于吹手来说，简直就是“施暴”。

对于漫长程序中吹手们的体验，当然是作为音乐家的我在那个除夕夜体验到的。我所处的环境与吹手相比，相差何止十万八千倍。我坐在干干净净、环境优雅的“五星级饭店”，皮质松软的坐凳，中央空调的凉风，煞舌爽口的可乐（饭店每次提供两听），彬彬有礼的客人（时常报以掌声）。虽说

六个小时，但乐曲之间可稍事休息。即便身处如此环境，依然苦不堪言。那么，对于暴晒于“汗滴禾下土”的黄土高坡，坐在连棵树影都没有的硬邦邦的黄土地上，除了凉白开什么也没有，客人还时不时粗暴呵斥不能停顿，必须连续演奏两个小时的吹手来说，心里是啥滋味？肯定比我糟糕多少倍！马不停蹄、无间无隙、耗尽体力、摧残意志、无穷动、非人性地吹上两个小时唢呐，谁能承受？然而，对于陕北吹手来说，这是家常便饭！日复一日，年复一年，仪式复仪式，待饭复待饭，直到吹不动为止。所以，他们怎么会把手中的“家伙”文质彬彬、斯斯文文、软声款语地称为“乐器”而不实实在在、硬硬邦邦、直不笼统地称为“家具”？

“待饭”过程既享受美食又享受音乐的雇主，当然把乐器称为“乐”器，看着客人细嚼慢咽而口舌生津的吹手，自然把乐器称为“家具”。任何事物，出发点不一样，叫法自然不一样。这不是正式名称与俗称的区别，而是称呼者身份和立场的区别。对听众来说，这是享受；对音乐家来说，这是折磨。对享有者来说，金子是“美人首饰侯王印”；对“淘金女伴”来说，金子是“尽是沙中浪底来”（刘禹锡《浪淘沙》）。对于“不识渔家苦”的画家来说，自然是“好作寒江钓雪图”；对于“呵冻提篙手未苏”的“渔家”来说，却是“满船凉月雪模糊”（明孙承宗《渔家》）。

所以，观察一件事物的称呼，必须观察称呼者之所以采用这种方式的立场和生存环境，而非仅仅看名称本身。这就是作为同一事物的响器，之所以在一部分人口中称为“乐器”而在另一部分人口中称为“家具”的原因！

原载《中国民乐》2016 年第 2 期

电声乐器：无源之声、无本之乐

音乐界一直存在着认同与不认同电声乐器的两种倾向，城市学院派的音乐家延续书斋式的方式，得出的结论往往悲观。但电声乐器的确让广大百姓参与到乐器文化的体验中，以易学易习、省时节力的轻松便捷，不断扩大疆域，打破专业垄断。电声乐器解放了强体力劳动（实际就是解放生产力），降低了学习成本和时间，获得了普通人的青睐。只有电子时代才能让这么多喜欢音乐的人，触摸原先怀着敬畏、可望而不可即的乐器，让这么多在键盘面前感到笨手笨脚的年轻人不再自卑。电子乐器真是个既可以把音乐弄死、也可以让音乐活过来的家伙。

或许有理由相信，再过个几十年，小号等乐器也会像几百年前的唢呐一样成为民族乐器，完全不分彼此，下一代人再也不会区分文化身份，就像20世纪的中国人谁也不会把唢呐、二胡、琵琶当作外国乐器一样。但好歹“西洋乐器”还是有文化身份的主儿，找得到从哪里来、到哪里去，而电子乐器就像从石头缝里蹦出来的孙猴子一样，找不到祖先。从文化身份上讲，没有国界的电声乐器，是一件让人无法界定的乐器。谁也不知道它到底属于哪个国家？哪个民族？哪种文化？它是一件世界乐器，发出一种无民族属性、无文化属性的中性音响，让所有人既熟悉又陌生。被模仿、被贮存的音色中，既有二胡、琵琶，又有小提琴、钢琴，但既不像二胡、琵琶，又不像小提琴、钢琴。似乎是听过的具有民族性的，又似乎是没听过的具有世界性

的。中国人在忧郁的二胡音色中找到的民族认同感，西方人在忧伤的小提琴音色中辨认的文化属性，都再也到不了入木三分的表达了（充其量只能隔靴搔痒）。在审美经验中，一种乐器音色往往对应于一片特定的国度和一种特定的情味，如同马头琴之于草原、二胡之于中国、小提琴之于欧洲、风笛之于苏格兰等等，哪怕联想是朦胧的、不那么准确的，但总有个大体指向，大体归属。可是，听到电声乐器，我们脑子却一片空白，不知道该把这个没有户籍的音色对接到哪片文化地图上。它具有全世界所有乐器的音色，像头“四不像”，怪头怪脑，怪模怪样。音色光怪陆离的组合与再组合，节奏变幻莫测的组合与再组合，像配中药一样把不知道什么音色再配上不知道什么音色组合成种种千奇百怪、不知怎样称呼的鸣响，让人们不但找不到与现实乐器甚至与现实事物对号入座的路标了！

这件乐器让研究者感到一种全新的文化威胁，像试管婴儿和“克隆”动物。来路不明的电声乐器不知道将给民族文化带来怎样的冲击和后果。或许从城市传媒的大面积覆盖中，已经难以总体性评价电子音乐的影响力了，但面对面接触农村鼓匠，马上可以感受到冲击力的强度和深度。电子乐器培养了一代没有文化认同感的年轻人，他们不再认同母语文化的表述方式，甚至母语文化的音色。话至于此，文化的交融让人感到的不仅是惶惑，而是几分可怕了。音乐学家的目光穿过白白黑黑的键盘时，真的不知道这件无父无母、无祖无先、找不出遗传基因、剪不到脐带的乐器，弹出的音阶，到底终止在哪里？

电子琴是“无土栽培”“转基因培育”的新生代乐器，没有国籍，没有文化身份，没有任何一方本土文化的历史背景。可这家伙竟然占领了大部分市场，让有国籍、有身份、有爹有娘、有祖先有后代、有历史背景和传承脉络的乐器，找不到地方落户。

我们的确开始面临电子时代了。科学技术使文化性质发生了巨变，享受着计算机、因特网、手机传媒提供的便利时，也应该想到鼓匠从电子琴上

享受的同样便利。人们不得不正视传统乐器的音响以及连带的传统风格在电声乐器面前丧失的权威，不得不面对把一个重情重意的古老民族割舍不掉的演奏习俗变为麻木不仁、无强无弱、无血无肉的音响的尴尬。电子技术让音乐的手工化转向机械化，人类在一件乐器上花费的时间和功夫曾经是判断一个职业演奏家的首要前提，是技术认同的行内规矩，但一个在一夜之间就可以掌握能工巧匠花费数十年工夫（乃至数千年积累）才能达到的技术的机器，颠覆了我们对此的全部信心。“得来全不费功夫”到底让人是喜是忧？这个十恶不赦，让无数音乐家失业又让无数音乐爱好者爱不释手的家伙，把一切人工劳动、持之以恒、熟能生巧的功夫全都留给了历史。只有身体力行、吃苦耐劳才能产生的体验，被视为轻而易举，唾手可得。什么“勤学苦练”，什么“铁杵磨针”，什么“夏练三伏、冬练三九”，什么“台上一分钟，台下十年功”，什么“不积跬步，无以至千里；不积小溪，无以至江海”，电子琴把这些古老的谚语、格言变得滑稽可笑，嘲弄了所有靠时间积累、通过肉体和意志双重考验才能获得成就的古训。

作为手段的虚拟电声，是否对原来蒙着蟒皮、缠着丝弦、捆着牛筋、“有血有肉”的传统乐器产生颠覆？取而代之？这个让人兴奋、同时让人沮丧的话题似乎还不到下结论的时候。乐器家族中的新面孔到底给人类带来多少异乎寻常的惊喜或忧伤？正面意义和负面意义有多大？给传统文化带来的伤害有多深？负面影响能被人类听觉系统和心理系统消解到什么程度？大概就像科学家暂时无法估价“转基因食品”将给人类健康带来的影响到底是好是坏一样，几十年后才能有结论，需要漫长的等待。但有一点确信无疑，人类在代表着“世界大同”的电子音色中再也辨别不到只有传统乐器才能表达的令人五味杂陈、扯人心动的声音了。

原载《中国文化报》2010 年 7 月 22 日第 6 版

那次让耳朵生发意义的行走

随中央电视台到山西省河曲县拍摄电视片《走西口》，那里是中国艺术研究院音乐研究所第一代学者第一次有计划采访民歌的地方。走西口必经之地的老城门早已残破不堪，黑黝黝的城门楼仍然矗立，门道中裸露的城砖蛀成大大小小、深深浅浅的窝痕。想当年，当地人一步三回头地穿过门道，跨过它就是背井离乡、阳关无故之境了。20 世纪 60 年代，中国音乐研究所的学者也跨过了这座门楼，那一步却意味着地域性民歌普查的开始。他们骑着毛驴，背着干粮，浩浩荡荡走进这座因为“走西口”和唱“走西口”而闻名的城池，从此，记录下来的民歌就成为音乐史上第一批有计划采录、有谱有词的完整档案。

中国音乐研究所的采访工作照中有一幅令人过目难忘的大场面照片，背景就是河曲县老城墙的大门楼。它几乎成为与一种特殊生活方式以及与这种生活方式造成的文化现象联为一体的标志。摄影者何以准确地把大门洞作为记录第一批采访团队的背景，是刻意安排？还是歪打正着？抑或鬼斧神工、天意使然？这个背景的确是宣示这群人使命的无缝天衣！

空无一人的大门洞涌出来一班人马，或骑毛驴，或赶毛驴，或驮行李，或背铺盖，散落在辽阔的画面上。这是 20 世纪留下的不多几张音乐学家田野考察行程中几近艺术化的“写真”，展示了当年采访者的艰苦。为了不

给贫困的被访者增添麻烦，他们要带足所有生活用品，背负行囊，车载驴驮。这支根据毛驴的行走速度确定行走速度的大军从一个山村走向另一个山村的时间大概需要多少，我们无法想象，但他们行走了三个月。当他们踏上返程之路再一次穿过大门道时，带回了一千五百首历史上从来没有人记录的有谱有词、令人落泪的民歌。

他们不但把古代有词无声的歌词配上音符，把有词有谱的民歌拼接到一页谱面上，让整个世界听到了乡村真声，而且改造了中国历史上那些所有记录民歌的基本方式。1956 年音乐出版社出版《河曲民歌采访专集》之前，照片显得凄冷和陌生，看上去像个没有音乐的寂静世界。

跟随前辈足迹，我们试图寻找到当年唱“掏心窝子”民歌的人，走访了数个村庄，确定了唱“山曲”颇有盛名的老汉刘巨仓和其邻居——一位年龄相仿的老太太，担任电视片男女主角。驱车到选定的拍摄地点：一道缓缓倾斜的山梁上。其时，太阳即将落山，落日把背后山冈的巨大暗影投射到略低一层的山体上，正好把两位老人的身影切在背后投影的阴阳之间。为了赶拍落日前转瞬即逝的光线效果，导演要求老人认真演唱，争取一次成功，不然就要等第二天才能遇到同一光线了。我在旁边捏了一把汗，怕两位老人进不了戏，错过黄金时段。导演下达了开拍命令。

两位老者，环视山谷，涩唇欲动，眼波将流。终于，两人仰脸向天，闭目而歌，《走西口》缓缓飘出。刹那间民歌展示了难以想象的引人入境的神力。原生原态，悲腔悲韵，老调老词，苍凉悠远。音乐的确可以“穿越”，瞬间把人从现实拖回歌词指向的时空。悲凉曲调，笼罩山谷，一旦脱口，即令演唱者悲从中来。不用启发，毋须挤逼，两位长者，双双入戏，长歌当哭，老泪纵横。为拍摄设计的场景与被拍摄者吐出的词语及铺展的歌腔，再造旧境，如临真域。拍摄与扮演，假想与真实，替身与角色，不分彼此。故事是虚，歌词是真；表演是假，曲调是真；场景是虚，环境是真。音乐的无边法力就在于虚拟现实，托举心灵，魂飞天外。于是，“天地为之易位，日月为之失

明，目为之眩，心为之荒惑，体为之败乱。”[1]摄制组人员，无一例外统统被曲调感染，目瞪口呆，木立如桩，神摇意夺，如坠梦中。两位老人，一气呵成，一曲唱罢，日落霞飞。

停机了，愣了半天神儿的导演小声道：“没必要再拍第二遍了。”

回程中，汽车沿着九曲黄河穿行。冬季河面上浮动的大块冰凌，冲撞挤压，纷嚣腾跃。萧萧而下的断裂冰块透出原始蛮力，把刺骨寒冷透进车身。这时，我才从民歌铺就的情景中迷迷糊糊醒过来，不禁慢慢寻思：民歌演绎的故事离演唱者的记忆并不遥远，旋律携带的情结隐藏内心，隐情一旦置于相似画面，悲苦曲调承载的记忆立马就被激活。两位老人的眼泪一点不假，没有半点假戏真做。醇厚曲调和对俭朴的挚爱，隐藏着艺术储存的人性温暖，曲调展示的草根情结，从未远离这份未曾改写的记忆。一首民歌如同一点火星儿，一旦点燃就能燎灼人心，串起熟悉的情景。

不需伴奏，不需混响，原质原料，尽显法力。见惯了虚情假意的抽泣作秀，人们都渴望感受真实，终于在不轻易吐露的“私密性”对歌中体会到真情。这似乎是意外的，却是幸运的。哪个音乐家不心甘情愿接受苦腔苦调、辛酸曲境的真实刺痛？

原载《品位经典》2011 年第 3 期

---

① [清]戴名世：《醉乡赋》，王荣初、蔡一平选注《清代散文选注》，上海古籍出版社，1980 年，第 83 页。

十二月：终而复始的乡村纪年

《四季》《十绣》《十二月》《绣荷包》，一直是老百姓最钟爱的民歌题材。“正月里来挂红灯”听过吧？“三月里来是清明”听过吧？“五月里来赛龙舟”“八月里来桂花香”“十月里来送寒衣”听过吧？过去老百姓嘴里哼来哼去的就是这么几首民歌，耳朵里穿来穿去的也就这么几类歌词。十二个月就是十二段故事，十二种景色，十二种心情。一段段演绎，一遍遍接受。季节月令，穿针引线，流淌着农业气节的流程。“四季歌”抓住每月景色的关键词，把伤时感物，触景生情，一吐为快。唱完了，心情开朗了许多。

有人说“中国民歌缺乏深沉”，没有像柴可夫斯基采录于弦乐四重奏《如歌的行板》中的俄罗斯民歌那样忧伤，也没有像德沃夏克《新大陆交响曲》第二乐章主题采用的黑人民谣那样深沉。其实中国人不是没有深沉情感，而是表达方式另辟蹊径。老百姓不是通过唱忧伤的曲调纾解心结，而是通过一段段分节歌解脱困顿。一首曲调反反复复唱上十二遍，老百姓居然一点不嫌烦，为什么？就是因为要用这种方式化解心结。解读中国民歌何以产生了大量分节歌的原因，表面上涉及的是农耕文化的核心概念“节气”，其实穿过月令节气，中国人要达到的是另一个目的。答案说起来很简单：只有挨过漫长的叙述，才能得到想要的心理解压效果。

《孟姜女》就是要一节节叙述，一步步挨到长城；《十八相送》就是要九曲十八弯走上一遭。不绕上个大弯子，就不能把话说透，不能把心针拨正。

这个缓慢的过程让现代人不耐烦，但这是“纾解仪式”必需的时间量。挨过十二次叙述，也就接受了话语系统包含的天长地久、恒定交替的秩序。如同中医煎药的体验一样，今人已经忍不了把脉、开方、砂锅里慢慢煎药的等待，一口吞进一把药片，撅起屁股打一针，最好即时生效，立马生猛。结果落下的病根儿可能更深。期待就是治病疗伤。望闻问切，开方抓药，浸泡煎熬，闻着砂锅里散出的既苦涩又入心的味道，沁人心脾的体验就变为疗效了。所谓“心理治疗”无非是缓解精神，抚慰情绪。看着汤药慢慢煎好，用沙布滗出汤来，倒在碗里，嗅着药味，病就好了一半。中国人的身子要接受中国式的处方。慢慢唱出来的分节歌，起到的疗效如同中医。西医好急则心急，中医好宽则心宽。《礼记·乐记》道："乐观其深矣"。传统民歌让人放松心情，安顿心灵。这类曲调大多舒缓平和，是日常劳作和歇晌时无须强烈感情、顺口哼出、没有技术含量、没有强烈幅度、常规音域、常规手法的曲调。毋需铺垫高潮，毋需大起大落，毋需矫揉造作。坐在那里，望着麦田，瞅着家园，手里不停活计，一段段歌词就流出来了。这是农耕文化的心灵依托方式。平淡无奇，循环往复。民歌不是每两三个月就花样翻新一次的领域，人们偏偏能记住百唱不厌的老旋律。耐人寻味的旋律即使流传多少年，还是会吸引人，这也是对抗新生事物的老生常谈。其中有安贫乐道的消极，也有生生不息的坚韧。

人的成长都要经过从“为赋新诗强说愁”到“却道天凉好个秋”的转变。前者是一个阶段，后者是一重境界。唱出忧伤曲调是一个阶段，唱出豁达旋律是一重境界。有的文化族群通过忧伤的曲调宣泄感情，中国人则通过分节歌宣泄感情。没有高低之分，方式不同而已。

从南到北，从东到西，每个地方都有《四季》《五更》《十二月》《对花》《十绣》《绣荷包》等，曲调略有不同，内容略有变化，但叙述模式大体一致。老百姓平日里沉默寡言，唱歌时就编排出一肚子要讲的话。

分节歌成为一种固定形式后就有了充分展开的内驱力，不光老百姓，

文人也掺和进来了。于是,数十行数百字的大段歌词被编了出来,初初具有了说唱规模和戏剧情节。精英们一加工,艺术性就提高了一大截。民间所传卓文君作的《白头吟》就属此类:

一别之后,二地相悬。只说三四月,谁知五六年。七弦琴无心弹,八行书无可传。九连环从中折断,十里长亭望眼欲穿。百思想,千系念,万般无奈把郎怨。万语千言说不完,百无聊赖十依栏。重九登高看孤雁,八月中秋月圆人不圆。七月半,秉烛烧香问苍天,六月伏天,人人摇扇我心寒。五月石榴似火,偏遇阵阵冷雨浇花端。四月枇杷未黄,我欲对镜心意乱。急匆匆三月,桃花随水转。飘灵灵二月,风筝线儿断。噫,郎呀郎,巴不得下一世,你为女来我为男。

歌词从一二三四五六七八九十到百千万,再从万千百回到十九八七六五四三二一。这种顺序称为"珍珠倒卷帘"或"回笼体"。数字从小到大,再从大到小,依序上下,一断以律!民歌中最多的《五更》也如此。《颜氏家训》解释"五更"道:

汉魏以来,谓为甲夜、乙夜、丙夜、丁夜、戊夜,又云鼓,一鼓、二鼓、三鼓、四鼓、五鼓,亦云一更、二更、三更、四更、五更,皆以五为节……假令正月建寅,斗柄夕则指寅,晓则指午矣;自寅至午,凡历五辰。冬夏之月,虽复长短参差,然辰间辽阔,盈不过六,缩不至四,进退常在五者之间。更,历也,经也,故曰五更尔。①

一大堆历史典故填进去了,一大堆生活知识填进去了。分节歌成为传

① [北齐]颜之推:《颜氏家训集解》,王利器撰,北京:中华书局,1993年,第502—503页。

播知识、传授历史的载体。什么“上绣张生下绣莺莺”，什么“当阳桥上一声吼，致使桥断水倒流”，什么“白马银枪小罗成”等等。叙述中的花：马兰、杏花、桃花、水莲；描绘中的鸟：鸽子、阳雀、斑鸠、喜鹊；唱词中的月令：中元、清明、寒食、重阳；传说中的人物：莺莺、张生、张飞、罗成。老百姓的知识建立起来了，传统道德，礼仪孝道，花草虫鱼，历史人物，散布歌词，像药丸一样，一粒粒落入心底。

不知道西方民歌是否也有四季的惯例，维瓦尔第的弦乐四重奏《四季》，柴可夫斯基的钢琴套曲《四季》，让人知道以此串联的“组曲”各民族都一样。在中国时序月令题材的民歌，打《诗经》就起了好头。定居井田，作息规律，年年岁岁的日子，按节气排了下来。“寒来暑往，秋收冬藏”，铺排在齐刷刷的月份中。换季时，人们忘不了换衣裳，也忘不了换时蔬，更忘不了季节歌。

岁时节日和民俗活动，外化地提醒节气，是农耕周期的编码符号。拴在季节上的节庆，既让人生出“阳春布德泽，万物生光辉”的欢欣，也让人生出“常恐秋节至，焜黄华叶衰”的感伤。把时间的感情最大化，把生命之歌延伸到节日，是中国文化真正具有“自主知识产权”的元素。古老的歌谣赋予每个季节、每种景致、每个节日以生命意义。

进入现代，四季歌逐渐退出历史，工业产生和商业经营，超越季节，跨越月令。年轻人九头牛都拉不回来地学英语的劲儿，哪里还顾及用乡音唱一段段慢腾腾的歌。我们习惯了冬有暖气，夏有冷气，但很少再接地气了。市场上看着新鲜却越来越没有滋味的“反季节”蔬菜和水果，哪里还让人分得清季节。

原载《中国文化报》2011年4月14日第6版

大操大办与屡禁不止

——一个前非遗时代和非遗时代的话题

政府颁布过许多意在减轻农民负担的政策，“节俭办红白事”就是之一。然而，旨在“惠民”的政策却自始至终未获得老百姓的认同。凑份子、送礼钱、砸锅卖铁、费钱费力，看上去“吃力不讨好”的“陋习”，历经“破四旧立新风”“扫除封建迷信”乃至狂扫一切的“文革”，依然煞不住。“歪风邪气”，我行我素，“大操大办”，屡禁不止。

似乎并不买账的老百姓，为什么偏要与一心办好事的政府对着干？政府官员一厢情愿，就事论事，却不被百姓理解？不“就事论事”的人类学却给出了另一套说法。

我们先从人类学家记述的非洲部分地区依然保存的“成人礼”说起。那里的成人礼一般在13、14岁，不像现代城市人一样，穿上干干净净的衣服，到天安门广场列队宣誓。这个年龄段的人，根本意识不到什么是“成年”。昨天还在娘面前撒娇，今天怎么就“成人”了？“过渡”不过去呀！怎样才能让“小少爷”彻底与“饭来张口、衣来伸手”的童年告别，对“成年仪式”产生刻骨铭心的印象？非洲土著的办法，就是把他关到一个谁也找不着、谁也靠不上、人迹罕至的地方，由一群老人监管，断食数日。甭说饿上一两天，就是一两顿，也昏天黑地了。此番经历，刻骨铭心！20世纪60年代挨过饿的人，至今还记得痛彻肺腑的饥饿感，那是一种透彻骨髓的身体

记忆。生理的强刺激产生心理的强记忆。必须采用强刺激才能让一个懵懵懂懂的大男孩意识到什么叫“成年”。从此，你再也不是父母身边撒娇的娃了。维护群体利益的社会组织以残酷的“成人礼”让他觉悟，意识到问题的严重性。刺激会产生什么效果呢？醍醐灌顶，当头棒喝，天打五雷轰！这就是社会学和人类学所说的“社会性断奶”！此时此刻，他明白了，爹娘不再养活自己，必须自己养活自己，必须面对冷酷人生，担负起自己应该承担的社会义务。仪式之后，你就是“社会人”，集体劳作必须走在前面，像男子汉一样扛大个儿。面对战争，冲锋陷阵，英勇杀敌，肩负保卫族群的责任。这种记忆比之天安门广场宣誓要深刻得多。这就是“成人礼”的仪式功能！

话转回来，旧时男孩子娶媳妇，女方家如何让也是刚刚懂事的新郎懂得珍惜？什么可以让一个“大男孩”懂得家庭来之不易？有个办法：花钱。不是小钱，而是像饥饿感一样产生“疼痛感”的大把花钱。盖新房、置家具、邀亲戚、请朋友、大办宴席、雇八抬大轿、请鼓吹班子，一路吹吹打打，请戏班子唱大戏，总之是折腾得你筋疲力尽，疲惫不堪，箱底朝天，倾囊而尽，从而让大男孩感到，媳妇来之不易。

姑娘出嫁是件麻烦事儿。穿金戴玉，索要聘礼，八抬大轿，鼓吹宴宾，图的啥？因为旧制度男女不平衡，男孩成家，爹娘会分一块地，有过日子的本钱。女儿出嫁，能带走的，或者说娘家人能给的，就是一份嫁妆。具体说就是金银首饰，但女方家族要把这份歉疚转嫁到男方家族身上，不这样对不起女儿。男方家族为了显示诚意，必须置办一份像模像样的聘礼，这自然是象征，最重要的则是在仪式中显示出的重视和隆重。聘请戏班，招引左邻右舍、乡里乡亲前来观看，就是要把这份心情表达出来的“社会戏剧”。社会运转机制通过一系列委屈男方的程序，让一个男性产生强烈的“痛感”。

不难看出，这是古老的“成人礼”逐渐消逝后转换了式样的“成人礼”，

“冠礼”与“婚礼”,合二为一。无须说,功能效果,一模一样。醍醐灌顶,当头棒喝,达到的目的,就是“社会性断奶”!这也就是乡村社会在婚礼上大操大办、请戏班子、鼓乐班子的终极原因。一系列程序绝非表面上的音乐活动、艺术娱乐那么轻松。操办绝非“娱乐”“靡费”等轻飘飘的“词儿”所能解释。惴惴不安的女性家族,从吹吹打打、红红火火的戏班、鼓乐班那里感受到男方家族敢于担当的承诺和举族投入的重视,从操办大事、聚族狂欢的仪式、表演中感受到养育多年、托付对方的心安理得。双方都从仪式中获得了名媒正娶的好名声,获得了新婚典礼的欢天喜地。自然,听到唢呐声声和声腔缭绕的当事人也因此明白,人生的“临界点”到了,从此就要独立门户,当家做主,承担自己的责任了。即使乡村社会瞧不起吹手和戏子,至少看着他们把熟悉的声腔和曲调唱出来、吹出来并派上大用场,也会从获得的喜庆效能中心怀感恩和欣喜。

以此推论,才能看清乡村社会把葬礼办得“铺张浪费”的原因。中国人看重“孝道”,落实到“日常”,就是葬礼仪式。平日里节衣缩食,葬礼上大手大脚;平日里锱铢必较,葬礼上一掷千金;平日里勤俭节约,葬礼上靡费无度。为的是什么?为的是让后代在“花费”得“让人心痛”的仪式中记住祖先以及祖先所体现的“秩序”和“孝道”。这才是民间仪式的“痛点”!

“大操大办”一词,解释不了“仪式”动因,得不出人类学通过仪式得出的社会学结论。仪式产生功能,观念产生行为。有了举族共赴的“礼”,才有大操大办的“乐”。“屡禁不止”源自根深蒂固的人生礼仪,而礼仪的核心就是让新人成熟,借以巩固和维系家族。从家族利益角度讲,仪式本质上是为了延续孝道;从社区利益角度讲,仪式本质上是为了安定团结。口头上说“重孝道”,但连延续家族利益的重大仪式都舍不得“大操大办”,遑论“人伦道德”?在乡村社会,谁践行“新风尚”,谁就无立锥之地;谁简化仪礼,谁就丧失名节。谁不循规蹈矩,谁就自我贬损,得不到乡村社会的尊重。

所以，政策制定者必须在制定政策时一半思考经济学问题一半思考社会学问题。20 世纪中期，仅把关注点放在“经济成本”而非“社会功能”的政策，把问题简单化了。那时的“社会学”甚至已经从学科中被清除，觉得“没用”！20 世纪末，学界恢复常态，大家才开始关注由来已久的仪式到底发挥着怎样的功能，从而颠覆了流行几十年的认知。大家也才明白社会学的解读是立足本土文化的深谋远虑。“社会学”万万少不得！如此清算以前的政策当然不是清算以前的制定者，他们真的是为了让贫穷的老百姓不再“为面子”而“受穷”。政策不立足本土，不被刨根究底的学者接受不接受不打紧，不被维护自身利益的老百姓接受不接受才是适用不适用的关键。如此解码，制定政策的解剖刀，才算插到了中国乡土文化的肺叶上！

> （社会学）更为关注仪式的在现在复杂社会中的存在和用意，关注仪式行为、象征符号与政治和权力的关系；并且注意到仪式作为社会认同与社会动员的方式之一，既可以有整合、强固功能，又可能具有瓦解、分化的作用。仪式、神话、信仰体系并非缘于政治真空的环境中，它们反映、增强、并弥漫于政治权力中。所以应该探讨谁为了什么目的创造出这些意识形态，其创造和运用除了揭露出心智逻辑外还揭露出权力的运作。①

仪式是乡土社会的生存之道。社会学、人类学的解码，既让人触目惊心，又让人兴奋不已。民俗活动，繁复庞杂，从“成人礼”转换到“冠礼”“婚礼”合二为一的“社会性断奶”，无论是历史积累还是现实延伸，其变数的无穷组合与不断升级，都充满民间智慧，举世无双，其中寓意，不可不谓深矣。

---

① 郭于华：《仪式与社会变迁》，北京：社会科学院文献出版社，2000 年，第 2 页。

有了上述解读，理解民间“大操大办”且“屡禁不止”的原因就显得容易多了。并非什么“奢靡之风”“斗富之气”“落后”“糟粕”等“封建思想”支配着这类行为，而是乡村社会“接地气”的生存之道支配着这般行为。切割乡土文化链，就等于切断乡民借以交往的方式，而切割了乡民交往的仪式，也就扫荡了其中的戏曲和鼓乐。政府提倡的“保护乡土艺术”也就成了前一政策的悖论。所以，对乡村仪式“斩尽杀绝”，就是斩断了传统生态链。要延续传统，就必须考虑这些不得不考虑的因素。只有懂得乡村的“整体”，才能得出正确判断，才能“好心得好报”。

原载《非遗保护与研究》2015 年第 4 期，转载于《人民音乐》2016 年第 9 期。

声源与声援

文化人类学的“文化空间”理论为学界开启了一扇门户，让人认识到同样一件事情一旦被置于不同“空间”，便有了完全不同的意义和效果。同样是观赏，戏曲表演场合“茶坊、戏馆”，中国人听到好处便发出叫好、呼叫、赞叹，这种对于西方人来说绝对不礼貌的行为，恰恰是“戏迷”“票友”对“名角儿”捧敬的常规方式。不能说西方的掌声不同于中国的掌声，两种“声援”的方式并无二致，但在不同的文化空间的爆发点上，却产生了完全不同的效果。两种气氛，颇多抵触。与西方人在音乐厅保持安静的习惯截然相反，中国人在茶馆剧场发出的喧阗喧哗，不但是听到妙处、得意忘形、惊喜叫跳的表现，而且是捧敬名角儿的“礼貌”。

历史地看，西方人也不是一开始听音乐就西装革履，正襟危坐，一声不出，洗耳恭听。一百五十年前的教堂，人声鼎沸，嘈杂喧哗，与中国庙会差不多，没人会用“嘘”声提醒和制止那些来做祈祷而不是来听音乐的人安静下来。活跃于市井中的生命，有别于贵族宫廷，自有一套约定俗成的规矩。大庭广众之下安静下来洗耳恭听，绝非来自音乐的魅力，而是来自贫民百姓对贵族生活和行为标准的模仿，并逐渐统一为工业时代整齐划一的社会秩序和行为规范。随着资本主义精神对个体创造的尊重，音乐家地位逐渐提高，再也不等同于卖苦力的劳役，劳动成果也不再是可以被忽略的背景。音乐家赋予音乐的创造精神越来越得到尊重，表演中的每个细节都要求认

真对待，甚至连休止符也不容忽视。面对新的认同度，观众必须严肃对待，不但内心严肃，还要外在显现。穿上正装，打上领带，换上鞋子，正襟危坐。抱此态度，就不再允许交头接耳，讲话聊天，目中无人，咳嗽吐痰。此类行为被认为是没修养，不懂行为准则，妨碍他人。大约用了百余年的训导，欧洲人逐渐养成了牢不可破的纪律，聆听音乐，安安静静。于是演奏环境就与安静氛围建立了联系，乐声响起，鸦雀无声，一曲奏毕，掌声四起，久而久之，成为公德，影响世界。

中国刚刚开始普及交响乐时，也经历过一段不短时间的训导。20 世纪 80 年代，大部分城市市民还不习惯在音乐厅里保持安静，大声喧哗，旁若无人，嗑瓜子、剥花生，串来串去，呼儿唤女，无所顾忌，不但使外来的音乐家光火，也使习惯于新秩序的本土音乐家无法忍受。其实，这不是"文明不文明"的问题，也不是"懂不懂音乐"的问题，而是尚未建立传统空间本来不存在的现代规矩以及与之配套的新秩序的问题。谁说中国人不文明？戏曲达到了世界上最精致的程度，然而，戏曲的表演场合非但不要求观众保持安静，反而鼓励"台上伶人妙歌舞，台下观声潮压浦。"戏迷对待名角儿的尊重，决不亚于西方对待音乐家，但采取的方式却是南辕北辙。中国人选择了大声助兴、表达热情的方式。如此语境，无可厚非，这种戏曲繁荣的回护环境，蔚然成风，愈演愈烈。尖叫鼓掌和崇拜神情，促发了舞台上艺术家即兴发挥的才情，许多名角儿就是在这种呼叫中一逞姿容，气禀异境。

20 世纪中国音乐厅出现的喧哗与吵闹，反映的不是"新风"与"陋俗"的冲突，而是文化语境的冲突。中国人尚未接受外来的、本土没有的公共文化空间秩序，自然把多年积淀的习惯带入现代。这没什么可以谴责的，非要给自己扣上一顶"不文明"的帽子，不是把问题搞复杂了，而是把问题看简单了。

三十年过去了，逐渐了解世界秩序并接受公共文化空间规则的城市观众，一般都能遵守秩序了。乐章之间，不该鼓掌时不鼓掌，乐曲结束时，则

礼貌鼓掌。习惯的养成,欧洲人用了一百多年,中国人用了三十年,不算慢了! 社会不能等待所有人懂得规矩后再期待音乐家于静场中出现,公共文化空间也不能等待大多数人具备了现代行为规范后再开放。先看看人家的秩序,再借鉴其秩序塑造良好习惯,自然是正当途径,这一点我们做的很成功。

"文化多样化"背景中的现代人应该具备公共文化空间中表达情感的两套习俗。在戏院,不大呼小叫,就是"不礼貌";在音乐厅,要大呼小叫,就是"不礼貌"。井水不犯河水,各行其道。无所谓文野,无所谓高低。两种文化语境,两套行为习惯,两种文化态度。多元时代配备多元方式,红衰绿减,绿肥红瘦。前者喧闹,后者寂静;前者山呼海啸,后者鸦雀无声,都表现出对艺术的尊重,都是观众面临不同"声源"时以相应方式表达的对艺术家的"声援"。

原载《中国文化报》2011 年 8 月 18 日第 6 版

乡愁的支点：乡音

20世纪70年代初，为了逃避“上山下乡”，我早早离开了中学进入山东省吕剧团，在乐队拉小提琴。“样板戏”风靡的时代，在剧团谋职就是最好的职业。学习西洋乐器而且以此谋生的人都有个共识，“文革”期间规模空前的学习乐器热潮的初始动机，绝对没有后来所说的那么“高大上”，其实就是为了逃避“上山下乡”。所以，以演“样板戏”换来的生活境况与“样板戏”中“苦大仇深”角色的生活境况恰恰相反，我们成为那个时代生活最好的一个群体。与此同构，以抗拒“封资修”为目的的“样板戏”导致的结果也与其目的相反：不但西方乐器大普及而且西方音乐大普及。“文革”结束时音乐学院挤满了技术精良、品位极高的学生就是明证。他们的水平与倡导时期培养出来的学生毫不逊色，与精心培育的效果不相上下，不但在入学时令教授们目瞪口呆，而且几年后毕业音乐会上的成就也令整个社会目瞪口呆。这是题外话，暂且不说。

年轻时自然不明白戏曲是怎么一回事，只觉得是世界上最土的音乐。用小提琴演奏地方戏，就是杀鸡用牛刀。家乡戏的唱腔就那么几句，翻过来，倒过去，唱过来，哼过去，既无和声，又无对位，既无主题，也无内涵，更谈不上独立个体的创作精神，算不上“艺术”。更因为社会对戏曲音乐的提倡和对西方音乐的禁忌而增加了叛逆的反弹。

后来，离开家乡，越走越远，越离越久，土气十足的音乐“拜拜”了。上

大学、读研究生、读博士，追番逐洋。然而，随着年龄增长，态度悄然发生了转变。说起来，这个体验来得十分突然。

1998年的一天，在香港中文大学研究生宿舍，一边做饭，一边听收音机。宿舍里没有电视，我总把收音机的一个频道调到深圳电台，做饭时有一耳朵无一耳朵听点内地新闻。突然，收音机里传来了南方电台很少广播的山东吕剧的唱腔。我禁不住双手停了下来。委婉的唱腔带着一种故土情味，溢满了六七平米的小屋。潜埋心底、隐隐于内、偶尔在中秋之夜一显凄凉的思乡之情，突然溢满心田。说起来奇怪，乡音的别样体验就这样不期而至。乡愁突如其来，浓厚威严，不由分说地支配你、裹挟你、让人魂飞天外。不知道怎么了，只有乡音才能触动的痛点，一时间竟然让我泪如雨下。

也许异域的口音隔膜与心理隔膜乃至偶尔受外乡人排挤的委屈瞬间找到了突破口，也许灵性之根开始成熟因而到了寻找归宿的年龄，也许“身在异乡为异客”的孤独感使思乡病发作等等，突然间冒出来的乡情竟然一下子攫取心魄，撕裂心肠，令“遗世而独立”的自我彻底缴械，而且任意放纵，在闭着眼也能分辨的老腔老调中长歌当哭。

离别海外，日夜奔忙，不经意间飘来的一曲家乡戏，却会让人停止脚步，怔在原地，突然触及和陷入关于本根文化的严肃思考并与正在撰写的乡土文化的沉重话题捆绑一起。回想起来，当时木然呆立并随着乡音惆怅的心绪，大概就是对身份认同的思考达到了临界点。于是，乡音就在那一刻起了引爆作用，让潜藏心底的寻根之路找到了搭载的舟楫。所以，虽是想象不到却又在情理之中。

身处香港，早已觉得自己不再适应从小习惯的家乡了。不习惯走在大街上想丢个瓶子都找不到垃圾桶，逛遍“半城山色半城湖”的泉城也找不到半个公共厕所，随处堆放废弃物的脏乱差，让人觉得羞愧，甚至觉得，在老家的不适感已经远远多于亲切感。然而，家乡概念一旦在远离故土的距离

中升腾，其强大的覆盖力立马回淹了所有的不愉快。事情往往如此，当“故乡”成为“他乡”，当“主位”成为“客位”，当“局内”成为“局外”，那里的月亮就会毫无理由地变成“月是故乡明”的执拗。人走出家乡，从另一角度回望，才能体会什么是“谁家玉笛暗飞声”的“故国情”，才能品到以前觉得无滋无味后来觉得有滋有味的家乡戏的些微妙处。德国哲学家赫德说：“乡愁是最高贵的痛苦。”

离开家乡听到了不一样的调子后才意识到，其实“乡音”不是个虚无缥缈的东西，而是一种可以描述的有形结构。她在构词法上形成一种特定排序，与任何编码都不同。任何一种排列组织和生成方式都不能直通“乡情”的秘道，只有排序上一模一样的密码，才能打开那扇不易敞开的心扉，接通“岭外音书断”的遥远信息。可见，无形的音调与浓浓的乡情紧密联系，十分具体。

由此想到，越来越全球化的现代学堂，应该理直气壮地教给孩子一首家乡的歌。让孩子们熟悉它，让孩子们熟记它。他可能一时还意识不到这首歌的重要性，但我们要为他的未来提供一份让其永远记住自己来自哪里的载体。或许有一天——像我一样，他会于一个心理成熟的日子，突然觉醒，体会到身份认同的生命意义和由此形成的巨大能量。

央视“青歌赛”上，一位来自甘肃裕固族的女歌手讲道：“母亲对我说，家里一无所有，出嫁时也不能给你点什么，妈妈只能教你几支歌。心里苦了，唱唱就舒服一点。干活累了，可以解除疲劳。”余秋雨点评道：“这位母亲说出了音乐最原始的功能。母亲没有给女儿物质财富，却她了一笔最宝贵的精神财富。”听了女歌手像雪域高原上蓝天一样清亮的歌和像云朵一样高远的故事，我们才懂得了那位母亲的伟大。她给了女儿一个心灵支点，让她“堵心”时能够获得母语的抚慰，而这种“抚慰”的密码是任何“软件”都打不开的。

音乐课为什么不提供这种载体呢？中小学课本不光要有“正史传、训

名物、释文本”的内容，还应该有接地气的乡音。让人认同家乡，认同乡音，认同母语，让家乡资源在“每逢佳节倍思亲”的拐点或“日暮乡关何处是”的雨夜，转化为一个精神支点。

人们有两种形式的“返乡”，其内核是一致的。一种是脚踏故土，一种是神游故国。每个人都会因为各种原因“少小离家”从而使“现实版”的家乡沦落，然而人们又会从另一层面上不断地返回故乡，并因此尝到身份认同和文化认同的体验。以李白的“低头思故乡”和杜甫的“月是故乡明”为代表的吟咏家乡的诗词歌赋，透露的何止是“乡井无期、愁思殊切”的意象？或许他们离我们太远了，但身边就有平淡乡音托送的载体，何不于“蓬头稚子”懵懵懂懂之时就让其浸润心田？记得龙应台说过：“一万个口号比不上一支歌。”一首乡曲或土戏，就是长大成人后心灵休息和疗伤的地方。这样的“快乐传递”，一定会在将来见效！

原载《中国音乐教育》2015年第3期

压抑：给清唱一个理由

1973年，我所在的山东省吕剧团到山东省淄博市“慰问解放军”，演出移植的“样板戏”《红灯记》。“亲人解放军”照例礼貌地“热烈鼓掌”。“八个样板戏”大家已经看够了，演出者和看演出者都不过做做样子，前者既提不起情绪，后者也打不起精神。每到部队“慰问”，都有例行晚宴，那是一年中最期盼的“饭局”，放开肚子，痛痛快快，吃上几顿饱饭，是节衣缩食岁月中最幸福的时光。酒过三巡，菜过五道，齐柏军长（只记得名字发音不知何字）喜意正酣，开言道：“把门关上，派全副武装的战士看着门，谁也不准进。现在请剧团的同志给我们唱《李二嫂改嫁》或者《借年》。这是你们的拿手戏，也是我们当兵的最爱听的。不用怕，在我这里，出了事我负责！”

“文革”正烈，人人自危，哪个敢在大庭广众之下唱“传统剧目”呀！大家面面相觑，谁也不敢接话茬。吕剧团团长郭有道，是“根红苗正”“抓不住小辫子”的人，懂得军长的要求不能拒绝。他沉默片刻，小声对乐队说：“拿坠琴去。”说实话，此时此刻，每个人都喜欢军长的“军阀作风”，他对“传统”的仗义执言，说出了大家埋藏心底的话。

于是，一场由“全副武装的战士”“守护”的别开生面的“堂会”悄然开场。没有化妆，没有服装，没有锣鼓，只有一把主弦“坠琴”伴奏，一曲清唱，蜿蜒低回。虽然不事声张，却是我所经历的剧团生涯中演员最倾情投入、

观众最全神贯注的一次。全场屏气凝神，目不转睛，仿佛整个世界都凝滞了。

记得郎咸芬唱了《李二嫂改嫁》的经典唱段《李二嫂眼含泪》，林建华、李岱江唱了《借年》的经典对唱。经过七八年折腾，久违的老腔再次响起，不禁让唱戏者和听戏者动容。与“高大全”的“英雄气概”相反，与“响亮强”的“红色凯歌”相悖，吐着人性温暖的旋律，带着生活气息的唱腔，夜肠九回，绕梁而飞。夹缝中的“传统”悄然而至，令每个在场者恍若隔世。不可思议的是，几年来绝对没胆儿“复习”的三位老演员，竟然一个字不打哏，一个音不荒腔走板，流畅如行云，吐放若流水。或许是因为憋屈太久，真情偶一闪现；或许是因为压抑太长，本色破茧而出；或许是因为闸口突开，洪水蓄势而泄。总之，“偶尔露峥嵘”的机遇，对演员来讲产生了难以自控的爆发力，对观众来讲也产生了难以抗拒的吸引力。

> 诱导人去歌唱的第一个音乐是什么呢？……一个人在平静的时候是可以缄默寡言的。一个人在悲观情感的影响之下却变成健谈的了；不但如此：他简直非流露他的情感不可……奇怪的是，人们竟没有注意下面这个事实：歌唱实际上是一种悲欢的表现，决不是由于我们对美好的渴望而产生的。（车尔尼雪夫斯基《生活与美学》）

一曲唱罢，琴声顿止，静场如野。大家心领神会军长的“命令”没有“热烈鼓掌”，然而每人的眼中都闪烁着晶莹。一场没有掌声、没有喝彩却全场共鸣、反响热烈的“堂会”悄然收场。真叫“清歌一曲月如霜”。

自然，有了“全副武装的战士”“守护”，既没有发生“打小报告”状告“动摇军心”的“正义行为”，也没有发生因临时“插曲”而追究剧团责任的后续麻烦，正如那个晚上，夜幕四垂，波澜不惊。

这事总让我思忖：即使是在最压抑的年代，传统也会在百姓生活的土壤里不绝如缕。其时，心底不禁吟出毛泽东的诗句："高天滚滚寒流急，大地微微暖气吹。"

原载《歌唱艺术》2015年第10期

音乐辞典中的百年中国

2011年是辛亥革命一百周年，盘点百年音乐史不一定非要翻阅大部头著作，检索一下音乐辞典中的名词，同样有徜徉历史长河的感受。一个词汇产生于一个时代，把时代氛围忠实呈现。一词脱口而出，时风跃然纸上。查阅辞典，就是阅读中国音乐史。

1900年，“学堂乐歌”赫然跳出，风姿绰约，夺人耳目。“奏鸣曲、交响乐、歌剧、圆舞曲、小夜曲”等西方概念，一轮轮跳上口语，一时间如果不能从一个人口中听到这类概念就意味着说话者的教养欠火候，思想欠开放。“气鸣、弦鸣、体鸣、膜鸣乐器”开始代替古老的“八音”，于是，“钢琴、小提琴、长笛、圆号、萨克斯”，伴随着“莫扎特、贝多芬、舒伯特、老柴”等外国音乐家的名字以及《命运交响乐》《月光奏鸣曲》、歌剧《卡门》、芭蕾舞《天鹅湖》、圆舞曲《蓝色多瑙河》等作品名称开始流行大化。刚刚翻译时尚未确定到底用哪几个字、一时间还不知道到底讲什么意思的概念，直到20世纪80年代相继出版了《外国音乐辞典》《中国音乐辞典》《中国大百科全书·音乐舞蹈卷》才算有了最终定版，保持不再误解的经典用字。一大堆技术术语如“五线谱、小节线、高音谱号、总谱、和声、复调、配器、作品分析”“四大件”的意识，开始进入思维。由边缘到厅堂，由外来到主流，甚至渗入到潜意识层面，到了反客为主、让中国音乐家数典忘祖的程度。

如果说“启蒙”成为新词汇的一大部类，那么“救亡”则成为另一大部

类。随着民族危亡,"救亡歌曲、抗战歌曲、进行曲、大合唱、群众歌曲"逐渐成为最前排的词汇。《义勇军进行曲》《黄河大合唱》《松花江上》《大刀进行曲》的旋律,有口皆碑,聂耳、冼星海、张寒晖等名字,妇孺皆知。

1930年代出现了第一轮"时代音乐",现代流行歌曲的第一个潮头登陆黄埔滩头。这股不合时宜的潮水很快被定义为"黄色音乐"。一段时间,主流文化以深恶痛绝的贬义词,评价其为"软绵绵"的"精神鸦片"。1950年代,"抒情音乐""轻音乐"开始与资本主义画等号,属于"半殖民地文化"的"小资情调"。这些概念直到20世纪末才彻底废除,成为无人问津的老黄历。

1966年,"世界最强音"开始鸣响,"语录歌"传遍"神州大地"。与此相对,世界音乐史上最奇怪的"牛鬼蛇神歌"在一批人口中低回。五音不全的孩子们口中跳出了铿锵有力的"革命歌曲""战地新歌",一定要把世界"砸个稀巴烂"的吼叫,成为乐谱上标志过的最强"力度"。声源来自"六万万同胞",音量自然无人可比。与此相对,"样板戏"成为只有中国音乐辞典独有的无法复制的"版权"。1970年出现"知青小调",终于知道"愁滋味"的心曲,意味着"红色小将"的成熟。

1980年后出现了"气声"唱法,"爱"不再要求只限于对祖国。越来越人性化的词汇飘然而至,原本为倾诉"君子好逑"的歌,终于功能回归,光明正大地倾吐。音乐名称前的各种"颜色"定义陆续被删除,"宗教音乐"出版物不再打上"内部参考资料""仅供参考""不得外传"的指令字样。从社会学角度看,两者的功能回归当然符合刚刚获得解放的人性,从音乐学角度看,两者的"魂兮归来"则显示了符合艺术规律的原本样态。

爵士乐、迪斯科、朋克、电声、架子鼓,滚过香江,"长城内外,惟余莽莽",喝彩欢呼,吹捧有加。20世纪80年代初,谁要被列为"歌星"之列,就等于被划定到"艺术家"之外,属于未受"音乐学院"训练的异类。而今,不论好坏,都恨不能挤进"歌星"行列。"排行榜"和"粉丝"追捧,成为评价地

位是否“当红”的标准，只有被媒体认定为“星级”，才是身份认可。“歌星”与“夜总会”不再属于资本主义，以邓丽君为代表的一批歌手名字成为大众语汇，甚至连不起眼的个人名字也因一首歌曲的连带而获得历史关注。“网络音乐”“电子音乐”“彩铃下载”，覆盖传媒，以空前力度和速度改写来不及登录就被更新换代的辞典条目。词汇自生自灭，旋灭旋生。

21 世纪初“昆曲艺术”“古琴艺术”“非物质文化遗产代表作名录”，悄然上市，当年还算不上最大话题，但转过年来，中央电视台第十七届“青年歌手大奖赛”列入“原生态唱法”则呈现出史无前例的风暴，“非物质文化遗产”与“原生态”唱法，成为“点击率”最高的关键词。有人较真儿，“原生态”一词“不合理”“不准确”。约定俗成，存在即合理。不以人的意志为转移的口语，迅速传播，就是中国人“文化自觉”的体现。描述半生不熟，但十分“给力”。“文化多样化”和“文化自觉”成为引领新一轮起跑的“新概念”。“侗族大歌”“福建南音”“西安鼓乐”“十二木卡姆”成为大众耳熟能详的艺术品种。久已不用的词汇再次登场，传统文化重新定位，完成了对新一轮尊严的捍卫。

音乐词汇，风生水起，千娇百态，无一雷同，穿行于历史思潮、主流意识、社会变迁、市场经济的风口浪尖。它们打开了每个时期的国民眼界，展示了从题材、体裁、技术到取向、情感、想象的新天地。一词风靡，天地焕然。词汇跃出的时间节点和密集频率，就是历史狂潮的高发时段，成为时代划分的分界线。爱屋及乌的赞美，恨及袈裟的厌恶，入木三分的描述，生动形象的比喻，都得益于民众意欲倾吐内心、表达感受、意欲定位的冲动。时过境迁，许多词令早已言不逮意，甚至滑稽可笑。偶然反观，或觉惊心动魄，或觉荒诞无比。但它们都忠实地储存于我们的历史记忆，让过来人心领神会之际，心头一动，会心一笑。

原载《中国文化报》2011 年 2 月 10 日第 6 版

三大地域音乐家群体的启示

杨念群《儒学地域化的近代形态——三大知识群体互动的比较研究》一书，以儒学地域化为框架，解读近代湖湘、岭南、江浙三大知识群体之所以形成的原因以及与中国近代社会变革的关系，不仅发现了近代知识群体与不同地域间的差异，更为重要的是，不同知识群体在社会互动过程中表现出来的知识主张及其形成的不同类型。

如果把以毛泽东、孙中山、蒋介石作为湖湘、岭南、江浙三地政治领袖为代表的模式套在音乐精英的分布上，同样会发现三个相应的领袖群体。无须说，以吕骥、贺绿汀、黎锦晖、查阜西等为代表的湖湘音乐家，个个得风气之先，成为不同领域的领军人物。自20世纪50年代以来，湖湘群体的代表吕骥以及紧随之后的贺绿汀，一直是统治音乐界半个世纪之久的专业领袖。可以说，他们的名字就是音乐领袖的代名词。与此相反，搅得20世纪音乐界不太安静的流行歌曲鼻祖也出自湖南，把第一部"儿童歌舞剧"引入视野的黎锦晖，同时把流行歌曲的第一声咏叹馈赠给现代史。另一个极端则与"时代曲"相反，古老的琴学领袖查阜西，以及琴学大师管平湖的老师杨宗稷，也都出生在湖南。似乎有点神秘，湖南对20世纪的音乐界举足轻重，领袖级的原版人马呈现出正反两极的色差。一面是金色，一面是灰色。金色是吕骥、贺绿汀，灰色是黎锦晖。红色领导人几乎个个源自湘江，这是湖南的荣耀；与此同时，对流行歌坛"弄潮儿"的批评也连年不断，这是

湖南的晦暗。吕骥也好，贺绿汀也好，不管如何了不起，若非凭横空出世的毛泽东、刘少奇、彭德怀的大勇大谋，湖南人绝不会如此出人头地。湘江后浪推前浪，重量级人物层出不穷，新一轮人才并未失声，牵引“新潮乐派”的谭盾，第一位推出流行唱法的李谷一，以及当红歌星宋祖英等，流风余韵，气象袭世，仍可与前运相终始。

作为江浙知识群体的音乐界代表人物，自然是华秋苹、阿炳、刘天华、赵元任、杨荫浏、曹安和、储师竹、黄翔鹏、吉联抗、祝湘石、朱勤甫、卫仲乐、丁善德、顾圣婴、钱仁康、吴祖强、王梓等等。无论是阿炳还是记录阿炳的杨荫浏是否同意，他们都是浓郁的江南文化的受益者。当年只有几十万人口的无锡城，竟然输出了数位音乐大师，让整个中国跟着他们家乡的音调哼哼。以杨荫浏、曹安和、黄翔鹏为代表的江浙知识群体，尊闻好博，渊粹卓绝，表现为对音乐学的突出贡献，成为20世纪音乐学界的最高峰，至今没有任何群体可以替代。

以冼星海、马思聪、萧友梅、青主、李焕之（原籍福建，出生香港）、李凌、陈洪、郑志声为代表的广东音乐家群体，则体现了另一种气度，主要功绩在创作。新旧相杂的方言，茹毛饮血的饮食，让人把岭南看作外化之地，与黄土文化不同的海洋文化，让广东人的名号排在“面向世界”的最前列。海通以还，外学输入，远离天朝，一次次敢为天下先，在音乐领域的开拓者同样表现出“食头箸”的勇气。这种姿态归功于广东人的开放，冼星海、马思聪、萧友梅，个个有留学经历，绝非偶然，他们是容闳带领的第一代留学生的继续，时代转型催发的巨大创造力，把其推到弄潮的浪尖。

中国乐种中，“广东音乐”是第一个主动吸纳外来乐器的地方乐种，小提琴、萨克斯，最早进入丝竹管弦。这可不是在官方或专业音乐家带领下搞出来的名堂，也不像一些人所说的是来自老外的影响，而是市井市民的主动行为。无须说这是只有广东人才干得出来的。时兴以原籍为名人代称的时代，康有为、梁启超、广府文化、客家文化、潮汕文化，几乎就是既开

放又保守、既前卫又持故、既新潮又恋旧、寓意丰富的代名词。

作为三大知识群体，20世纪乐坛涌现出来的独领风骚的音乐家，改写了所有领域的所有记录，创作、理论、表演、教育、机构建设等，使其呈现出前所未有的蓬勃局面，获得了巨大成就。一部部作品涌现，一批批乐谱出版，一批批人才辈出，一个个乐团创立，一所所院校建立，一本本杂志创刊，一篇篇文章出世，令人瞠目结舌。显示的活力，至今令人神往。他们激情澎湃，规天下之大计，风风火火，为音乐界搭建起一个又一个脚手架，盖起一座座城堡，心甘情愿地变为天堑通途下面那几根最受力的桥墩。

三个知识精英群体，不可思议的"扎堆"，引出的地域人文景观让人思量。地域性话题从来都有点敏感，褒奖这里好像就意味着贬低那里。其实，学术归纳，是健康谈论。历史不会平均分配人文资源。湖湘、岭南、江浙，之所以得天下风气之先，输出大批精英，归根结底就是对教化持续不断地重视。仁人志士，设坛授学，靡然向风。上述音乐家无不从小浸染文化，培灌启蒙，虽然生于弱邦，长于战乱，但是，个个坚强自立，"欲破壁以自拔于黑暗"，坚苦卓绝，成为一代中流砥柱。

刚好与三十年前翻转过来，现在的人好谈区域文化——湖南人谈湖湘文化，广东人谈岭南文化，江浙人谈吴越文化。尤其改革开放以来创立了巨大成就的广东，威风凛凛，当仁不让。本土认同成了一种新潮流。虽然提倡"多元文化"其实总把人与音乐的关系往一个模子里塑的现代教育，使得区域文化越来越趋同，但是，的确应该珍惜地方文化并扶持其独特精神。辛亥革命百年纪念，不禁让人从不同角度审视这段历史中出现的人物以及培育其清峻屹立人格的文化环境。

原载《中国文化报》2011年5月5日第6版

一个农民与五万美金

编者按：固安县屈家营的林中树，只身一人跑到北京，探问该村民间音乐组织“音乐会”是否能够走下去。1986年3月28日中国艺术研究院音乐研究所的九位专家到该村采访，从而引发了一场持续数年、有国内外上百位学者参与的“冀中音乐会普查”。音乐会获邀多次到北京为音乐院校和包括国外使馆在内的机构演出。林中树到北京寻找乐社出路的探问，决定了他的命运，也决定了乐社的命运，甚至决定了冀中平原上一大批乐社和乐师的命运。2006年出台的“国家级非物质文化遗产名录”上排列着一串“冀中音乐会”的名单，某种程度上都归功于老林的第一声呼唤。2014年，河北省省长到该村音乐会访问，为乐社发展提供了更坚实的保障。

2013年10月，中国音乐学院与“太极传统音乐基金会”把新创立的“太极传统音乐奖”授予河北省廊坊市固安县礼让店屈家营“音乐会”的林中树，与他并列的是印度著名西塔尔琴大师拉维香卡、美国“民族音乐学学会”创始人布鲁诺·内特尔、青春版《牡丹亭》制作人白先勇。比起穿西服、打领带的教授们来讲，身着深蓝色中山装的林中树，走上台去的样子似乎土气了点，然而他从来没有因为外表而打怵，如同第一次闯进北京的音乐

院校时一样。他给自己的定位永远是农民，从来不为大部分人感到自卑的身份而自卑。

以国家音乐院校的名义认可他的功绩，自然是获奖人自豪感由来的源泉。中国音乐学院决定在第一批获奖者中表彰林中树的贡献，当然寓意深长。他把冀中平原上一个默默无闻的小村庄与北京城里的专业音乐研究机构连接起来，进而通过闻到新鲜气息的媒体与国家现代化潮流乃至遍及全球的新闻网络连接起来，让京城乃至世界听到了流传数百年的古老声音。如果不是他于 1986 年扯住时任中国音乐研究所副所长乔建中的袖子，没完没了追问自己村里的乐社组织“音乐会”演奏的“音乐”到底有没有价值，并坚持不懈把这种音乐介绍出去，世界上任何人也不会知道外表上与其他村庄没有任何差别的地方到底有什么不同，也不会知道外表上与其他农民没有任何差别的“老林”到底有什么素质。老林确实不一样！他一小步一小步开始为自己村庄“谋幸福”时，就为音乐学界开辟了一片比冀中平原要广阔得多的学术空间。就像这家乐社“传说中”的始祖“师旷”一样，林中树用“通神”的音乐，接通天下，转换空间，使自家的门口“南风来竞”“凤凰来仪”。他到北京寻找乐社出路的探问，决定了他的命运，也决定了乐社的命运，甚至决定了冀中平原上一大批乐社和乐师的命运。“国家级非物质文化遗产名录”中排列着一串“冀中音乐会”的名单，某种程度上都归功于老林的第一声呼唤。起到如此多作用的人不多，他做了一生最重要也最值得夸耀的事。

作为报道和言说的源心，乐社故事不断被刊印和传颂，“老林”开始自然想不到自己的“文化自觉”的意义，更想不到自己会成为田野考察史上的核心人物。即使是专业音乐学家也是在一轮轮推进中才渐渐感到这份业绩的非同寻常。于是，音乐学家和媒体联手，大张旗鼓宣传这位“新时期”的典型。

一段时间中，如果对京城的人来说只允许推荐一个乐社，那必须是屈

家营。距离北京市九十公里，却像穿越了历史和距离，大大超出城里人预期的惊喜。以《光明日报》的发行量和《中国音乐学》的影响力，就等于直接号召文化圈、音乐圈的所有从业者都要到那里看看，不管喜欢与不喜欢，都值得跑一趟。于是，来客规格之高，难以想象。开始是教授、研究员，后来是市长、省长，再后来是副部长、部长，乃至到了外国大使、人大常委会副委员长。城市人的礼遇，让"衣冠简朴古风存"的庄稼汉感激涕零。

默默无闻的农民获得音乐界最高大奖的事，让业界议论纷纷。奖金非同寻常，额度之高，前所未有。一位民间乐社组织者获得五万美金的事，在中国音乐史上是第一桩！获奖可不是他想要就要的，就像"想睡觉就遇到枕头"那么凑巧。文学奖很多，音乐奖很少。而刚起步的获奖人，竟然是一位承包了七亩地的农民！

获奖是出名的好机会，但真正拿到奖金了，麻烦接踵而至。会员们一致认为，奖金不能仅给他一人，荣誉属于大家。平均主义深厚的国度，玉树临风就得付出代价。熟悉本乡本土"老风俗"的老林，不愧见过大世面，竟然一诺千钧，捐出全部奖金，设立了"屈家营音乐会基金"——天底下唯一一个为民间音乐组织而设立的基金。

"既闻此言，不觉栗然，心形俱肃。"老林真不愧是一个创造奇迹的人。想想吧，一年到头、忙来忙去、弥日累夜、总收入不足几千元的农民，竟然把一生唯一一笔天文数字的奖金，一分不留，设立了一项与提高自己的生活质量全然无关的基金！这是怎样的心胸呀？仅此一点，哪个城里人能做到？正如贾平凹所言："这世事真是难说，很多城里的人，当官的，当教授的，其实是农民，而有些农民其实都是些艺术家么！"

从屈家营曲里拐弯的街衢望过去，大多是高大的新式砖瓦房了，但林中树仍然住在几十年前的老砖房里。平时连几块钱一包的烟都舍不得买的人，居然一口不吃天上掉下来的馅饼，把到手的巨款一分不要，捐给了为之奋斗了后半生的乐社。这是什么境界呀！然而，他不认为自己吃了亏，

依然乐呵呵地见了人就絮叨村里的音乐会。“拿得起放得下”的人，其实不多，老林是一个。五万美金，他拿得起也放得下。

2014 年 5 月 29 日，中国音乐学院的杨红教授告诉我，老林中风了。我的心一沉。林中树作为屈家营音乐会发展史上最辉煌时期的唯一见证人，见证并经历了乐社与社会各种力量的碰撞与互动。他是中国音乐研究所第一次采访的那批老乐师中唯一仅存的了，也是目送一个个会员的背影消失在茫茫夜色中的最后一人。他对于家乡和音乐学的贡献就在于他坚守家乡文化时表现出来的态度的决绝，而不在于他有多么专业和说的话有多么到位。因此，老林是一个象征性人物——象征着乡村乐社依靠对传统的坚守从而获得知名度的奋进形象，象征着“天行健，君子以自强不息”的顽强精神，象征着农业文明薪火相传的典型，象征了把城市与乡村、学府与乐社、专业与民间、教授与农民连接起来的纽带，今天，他还象征着襟怀大度、但求爱乐、不求回报的胸怀。

原载《中国文化报》2014 年 9 月 2 日第 6 版

乐种：一个重新启用的符号

传统乐器的合奏形式，因编制组合、主奏乐器、传承曲目、流传地域的不同，形成了不同的“乐种”。音乐学家杨荫浏对“乐种”的定义是：固定的乐队编制，固定的传统曲目和一批传承有自的传承人。历史上确实有过一段传统乐种处处开花的美好时光。20世纪前期传统音乐的基本呈现形式就是这种小型合奏——那是一段尚不富裕更谈不上奢华，简朴、平静却让人听得见真声、听得见敲着幸福节拍的时光。

乐种之所以源远流长，关键在于体现了儒家伦理讲究团体协作的精神。民间评价一个乐社的好坏，不是看某个人的技巧高低，而是看一组人的配合默契。每件乐器既有独特音色，又互相融合，既保持主干旋律，又鼓励加花变奏。“你繁我简，你让我退”，相互唱和，珠联璧合。这种班社协作精神正是传统乐种追求的“和”的境界，也是中国文化核心理念的具体体现。

2013年在山东“第十届中国艺术节”期间举办的“中国民族器乐民间乐种组合展演”，就在于反思以往的比赛模式——那种以西方乐器“技术至上”的理念为主，速度越快越好，技巧越难越好，获胜者往往就是技巧最好的人的评价模式。“技术至上”的“合法性”早在音乐学界遭到质疑，却在演艺界普遍实行，由演艺界引领改革并批判通行模式的确勉为其难。而今，文化部艺术司确立了“本土价值”，体现了新生代掌舵人的高远立意，这无

疑也是学术界的精神诉求。中国民族器乐崇尚“意境美”，讲究和谐融洽，这个理念反受西方模式挤压，未能成为中国音乐家自己的评判标准。“展演”的目的就在于确立中国器乐文化的本土标准，这不但符合传统文化的审美取向，也利于弘扬“文化自觉”的时代精神。在历代文人编织的线性历史中仅有一星半点记录的乐种，终于迎来了“政府奖”级别的话语权。一片新野从此打开。

自文化部艺术司于2013年初发布“中国民族器乐民间乐种组合展演评奖章程”（人们觉得名称太长，不怎么符合口语习惯，因而被简化为“乐种展演”，组委会不得不在名称中体现业已模糊、必须予以释义因而流露出一点同义反复的无奈）以来，共收到来自各省申报的一百二十七组报名资料（文字和录像）。4月23日，文化部艺术司组织了“初审会议”，经过十位专家的评审，最后入选“职业组”四十项，非职业组三十一项，达到了为“十艺节”组织该项展演的目的。5月29日，在枣庄市举行了“非职业组”复赛和决赛，评出“优秀表演奖五组”，“演奏奖十二组”，“演奏奖一组（少数民族）”。30、31日在济宁市举行了“职业组”复赛和决赛，评出“优秀演奏奖十组”，“演奏奖十四组”、“演奏奖三组（少数民族）”。6月2日，在菏泽市举行了最后获奖音乐会，并评出“组织奖”五名（山东省文化厅、中央民族乐团、枣庄市人民政府、济宁市人民政府、菏泽市人民政府）。

评委们确立的标准立足于传统音乐的核心理念“和”，不再以西方的“技术至上、技巧第一”为准。换句话说，对一个组合肯定与否的判断已经不再是演奏技术，而是合奏中体现的传统认同的“合作精神”，即“贯通义理，又会于心”的认同。

来自广东音乐曲艺发展有限公司的组合（高胡、筝、阮、箫）让人听到了这重境界。几位演奏者都已年过半百，生命垂实。他们款款落座，互不相视，闭目低首，气韵贯通。炉火纯青、精心融合为一件艺术品的“慢火候”终于出现了。人们看到性灵之间的“对读”。中国器乐精神的奇异之光终于

在这一组人身上、在这个组合的唱和中揭声而起。“月点波心一颗珠”四位乐手几乎成为整个展演精神的代言者！

演奏之中，操高胡的老人家突然断弦，他却上演了一出仅靠一根弦持续曲终的绝技，真是沈括《梦溪笔谈》“独弦琴”的现代版。如果把钟嵘《诗品》的分类标准（上上品、上中品、上下品；中上品、中中品、中下品；下上品、下中品、下下品）拿来评价这一组合，评委们一致认为，它就是“上上品”。

枣庄的“崔家班”是“鲁西南吹打乐”一个独特流派“平派铜杆唢呐”的家族组合，父子两辈“血浓于水”的融合自然是现代教育永远培育不出的默契。虽然演奏的还是重复出现于无数个民间乐班的相同版本《百鸟朝凤》，但“家族化表达”还是令人惊叹，吹了数万遍因而得心应手的老人家在老曲目中体现得游刃有余。流传至今、有口皆碑的旋律依然所向披靡，比什么都更雄辩地说明老百姓的欣赏习惯对熟悉旋律的情有独钟远远大于创新因素的事实，如果传统乐种的标杆对当下的畸形“发展”还能起到矫正作用的话，那就应以这样的表达告诫人们：切勿远离本土之根。

来自陕西榆林的“康家班”是“陕北大唢呐”的典型式样。当站在台上旁若无人的老乐师把吹了一辈子的老牌子行云流水般地吐露出来，的确让人感受到诗人里尔克所形容的那种双重境界：“从生命最轻妙的芬芳到他最沉重果实的后味。”

展演带动了许多古老乐种的恢复。山东省艺术学院的“挫琴组合”启用了一件早已被现代遗忘的古老弓弦乐器“挫琴”（先秦称“筑”，唐宋称“轧筝”），并与另一个古老品种“聊斋俚曲”联手。明清俗曲，弓弦古器，联袂而出，技艺拼接，双料记忆，逼人凝目！《鸳鸯扣》一曲唱出，铅华褪尽，岂止独独令人断肠？

已经很少听到的鲁西南弦索乐“碰八板”，因为几位老人的坚持而再次现身，其中的特色乐器“软弓京胡”在舞台上几近消失。要恢复“北方弦索乐”昔日炉火纯青的技术绝非一两天的事儿，但“乐种展演”的推进必将使

其“江船火独明”(杜甫诗句)。这个对坚守下来的当地乐师来说具有充足意义的夜晚,绝不像微山湖一样波澜不惊。

福建南音(泉州南音乐团)“四大件”(洞箫、南琶、二弦、三弦)的音响和情味没有让人恍若隔世,而是回到熟悉的语境。学者们说:“重要的不是乐曲叙述的年代而是叙述乐曲的年代。”凭之像联合国教科文组织认定的“人类非物质文化遗产代表作名录”项目“南音”“西安鼓乐”这类古老乐种,重建包含它们整体在内、屹立千年的价值体系的努力,就有了现实坐标。

当来自河北省保定市涞水县北高洛的“笙管乐”吹响时,坐在评委席中的上海音乐学院萧梅教授泪如雨下,夹杂着往事回忆与质朴情调的感怀,让她一曲收拍时也宿醉未醒。熟悉的音响把她带回数年前的采访——那个“箫鼓追随春社近”的原点。来自北高洛的十几位普通农民,没有上过学或者勉强小学毕业,大多数人说不清“展演”的全称,第一次出门就获得了“盖着红色国徽章”的“国家级大奖”并一直被组委会要求坚持到最后参加“获奖音乐会”,这对他们来说简直是个太大的意外。所以,面对镜头时他们总是乐呵呵的,每个人身上都闪烁着民间乐师的独有品质:热情淳朴,开朗爱乐。当他们舞动大号铙钹“力拔山兮”时,燕赵大汉的慷慨雄风被宣泄得淋漓尽致,全场为之沸腾。

来自新疆的木卡姆组合大概是最远道的组合,组委会的人怎么也没想到,一股神秘之力竟然牵动了数千里之外似乎非要赶在今年古尔邦节之前抱回个“大金娃娃”的远路人。他们带着热瓦普和馕,来到了内地(得到组委会的特殊招待),不但想让家乡人知道自己的存在还想让齐鲁人领略南疆的风采。本地学生怯怯地对我说:我们可是第一次面对面看到维吾尔族艺人演奏木卡姆。

来自贵州的芦笙组合、汕头“弦诗细乐”、佛山大锣鼓、陇东道情、内蒙二人台、内蒙四胡组合、西藏“达娃雄努”组合、四川羌笛、天津“天歌组合”(什不闲)都成为“展演”舞台上的亮色,都能从热议中品到当地听众的反馈

和共鸣。

另一个鼓舞人心的现象是专业院校器乐教育的重新定位和悄然转向。西安音乐学院对“西安鼓乐”的深度加工，星海音乐学院对“广东音乐”的精心演绎，浙江艺术院校对“江南丝竹”的精雕细琢，中央音乐学院对北方鼓吹乐的常年琢磨，新表述就是新理念的明证。专业艺术院校对地方乐种的习模，成为新生代教师和学生的传习行为，反映出现代教学观念不再以西方模式为主旨的新趋向。对于传统，年轻人以前是抛弃，现在是贴近，“文化自觉”深入人心。

谈到“乐种”，人们自然不能回避“发展”问题。专家们认为，对乐种的“发展”必须适度，例如人数增加，乐器增加，女性参与，都是广泛参与、取消禁忌的新风尚，也是大家希望看到的时代景观，这类“发展”自然得到认可。如北高洛“音乐会”（会社）吸收了女性选手，自然是因为男人外出打工不得已而为之的补救措施。但“发展”不宜加入过多外来成分，破坏基本定位。以保护“非物质文化遗产”的原则对待乐种，传承为主，慎言“发展”。如同人们不希望看到昆曲加进电子琴、川剧加进“美声帮腔”一样，对于 20 世纪 50 年代流行过的古琴合奏“革命歌曲”的“倒胃口”，人们依然记忆犹新。艺术品种最忌讳“一刀切”，“现代性”“同质化”以及削足适履，成了家常便饭。乐种的独特之处就在于组合不同，声音相异。一个品种必须有自己的定位，失去特色就失去话语，失去话语就是失去身份。

乐种比赛“史无前例”，评判标准是强调本土概念，避免定位偏误。初赛中依然可见没理解“乐种”概念的组合，如单件乐器的“独奏”，民族管弦乐“合奏”，“新民乐”随意组合等。与传统概念不协调的组合与曲目，复赛时都有不同程度的避免：不用“伴奏带”和现代电声“铺底”，让传统乐器自我呈现；不用谱架，背谱演奏（当今世界普遍提倡，也是传统）；不用西方式指挥（乐种自有领头雁“司鼓”）；不提倡用大提琴、架子鼓等，提倡穿民族服装（不穿西服、打领带）。不符合展演初衷的模式都被叫停，附着于乐种的

“添加剂”与“现代装修”被一一剥离，“现代性”和“同质化”也就徒剩躯壳了。取消“装饰”，被“劫持”的“乐种”自然显露本色。上述“转向”迁延日久，包含了大半个世纪的“历史惯性”。

鲁西南的三个城市并不比其他城市富裕，却主动承担了承办展演的任务，因为曾经沿着古老运河而文化昌盛的地带，诞生过许多古老乐种，对器乐组合有天生的亲近。如果没有山东省文化厅给每位民间乐师提供一千元路费的实际支持，平日里“耕读传家”的农民绝不会踏上第一次出门的远途，尤其几位 80 多岁的老乐师。组委会自然瞥见了马克思所说的“物质的微笑”。“优秀表演奖”“表演奖”“鼓励奖”有助于提高“文化持有人”的自信与传承，初尝甜头的获奖者终于说出了“下一次砸锅卖铁也要参加”的豪言壮语，这多多少少让出资方获得了以“物质的微笑”赢得阳光普洒的“玫瑰余香”。

当某些品种以及蕴含的概念失去当下意义，就会从现实领域转移到历史领域。反过来说，如果它仍能够起到纠偏当代和化解代际差异的作用，就依然可以成为发展镜鉴。对当下音乐生活产生了强烈震动并在以后继续产生震动的“展演”，其意义就在于重新启用了一个传统符号以及其潜含的价值。

原载《中国文化画报》2013 年第 12 期

二十一弦与二十四桥

——第九届“中国音乐金钟奖古筝比赛”观感

2013年10月19日午夜23点，当最后一位选手精神抖擞地走上赛场，评委们已经昏昏欲睡了。观众席上除了精神贯注坚持不懈的家长之外已经没有什么人了。报幕员把36号叫成35号，当然也是神志不清的表现。一天下来听了三十六位选手每人二十分钟的演奏而且对规定曲目都倒背如流的评委，个个疲惫不堪，而明天这一切又将重新开始。这是扬州“第九届中国音乐金钟奖古筝比赛”的第一天。

复赛二十分钟的曲目，到了半决赛和决赛还要递增。一个选手全部走下来，各轮曲目加起来的总长度相当于开一场音乐会。按“台上一分钟台下百遍功”的时量推算，选手们练习的时间不知要追加多少倍才合适。“习之又久，至精熟不失毫芒，乃始出而行世。”[①]知道了比赛程序，就知道金、银、铜奖的含金量了，也就能知道业界之所以高度重视并把其视为最高奖的原因了。“金钟奖”是中宣部批复的唯一的“国家级”音乐大奖，这个金字招牌自然有高技术含量的支撑。“第九届中国音乐金钟奖古筝比赛”由中国文学艺术联合会、中国音乐家协会、中共江苏省委宣传部、江苏省文学艺术联合会主办，江苏省音乐家协会、江苏省演艺集团、扬州市

① [清]彭士望:《九牛坝观抵戏记》，王荣初，蔡一平选注:《清代散文选注》，上海古籍出版社，1980年，第11页。

人民政府承办。

经过了预选赛、复赛、半决赛、决赛的四轮选拔，金奖最终由中国音乐学院的刘颖获得，中央音乐学院程皓如、高阳获银奖，崔杉（中央音乐学院）、任洲洋（新疆维吾尔自治区音协选送）、夏菁（中国音乐学院）获铜奖，陆莎莎、吴昊（上海音乐学院）、崔晓彤（陕西省音协选送）、邓群（上海音乐学院）、白洋、孙金阳（中央音乐学院）获优秀奖。

筝界号称“百万雄师”，其实这是个“虚数”，“实数”是“五百万”！想象一下，一个国家竟然有五百万人手挥筝弦，真是不可思议，这相当一个中等城市或一个小国人口的总和。号称仅次于钢琴“种群”的“亚种群”，其自发的普及率说明了习筝在“物竞天择”的艺术教育格局中玉树临风的地位。从这个意义上讲，坐在评委席中各个音乐院校的教授不啻都可以被尊为“诸侯”，而扬州这座有着三百多家筝厂、年产值超过四亿的城市，也就成为名副其实的“筝城”。这样说来，才能理解为什么历届“金钟奖古筝比赛”都在这里儿举行。扬州人一年中听古筝的声音比听汽车喇叭的声音还多，对他们来说，终年缭绕的筝乐就像空气和水一样，真该把“玉人何处教吹箫”中的“主奏乐器”改改了。

朱弦散落红袖香

欣赏音乐有一种原始的不可替代的方式，如同美术史不是一部印刷画册一样，音乐也绝不是一张刻压光盘，非要在现场才能听到生命律动。参与筝赛，既可以欣赏高手如云的演奏，也可以检阅积累数年的作品，还可以检视专业教育的理路，更重要的是，面对一群风华正茂的新生代，能够迎面接受非要面对面才能感受到的充盈于一个庞大“器乐种群”中的强大气场。筝界已经进入到风格大变的时代，新一代乐手的诠释已经有了另起炉灶意义上的新语汇，换了一茬人的背后自然是整个社会环境和文化环境的飞速变迁。青年才俊是社会文化繁荣的标志，他们为当代乐坛提供了让

人觉察不到却拂面而来的现代气息。虎虎生风的年轻人已经成熟(成熟期越来越短),没几年就可以用其中几位代表性人物的名字命名一个“筝代”了。

一线选手最惹眼的群像就是清一色的年轻女孩,这已是整个表演艺术界的缩影。当一个美好形象与一件弹出美好声音的乐器连着一起,确实产生审美愉悦,同时感受到择业背后的社会趋势:音乐让男人走开!把握大局能力越来越强、力度起伏越来越大的女孩,演奏十几分钟结构长大的乐曲,个个表现出不凡的驾控能力。这种“现代性”每每让人从“转轴拨弦三两声”到“曲终收拨当心画”的一系列转折中,感受到恰到火候的层层推进与风生水起的掌控分寸背后的意志力。

借用英国音乐学家布莱金“人的音乐性”概念描述“中国人的音乐性”,我们该用怎样的关键词来描述“新生代”表演群体的特色?所谓“人的音乐性”就是一种与生俱来、集体无意识的自然流露,如同非洲人的节奏感、意大利人的浪漫、德国人的理性。中国人的“音乐性”就是深入骨髓的韵律感和超级浪漫。大多数姑娘在抛扬长发、双臂缓垂时,都会令人感到中国人内心深处的情结——那种源自诗经、楚辞、乐府、唐诗、宋词的浪漫。这是一种于举手投足之间自然而然生发的表情,用得上齐如山概括京剧的话“无声不歌,无动不舞”。纤纤玉指顺着一缕缕筝弦、一排排筝柱滑下去,产生了层层叠加的势量,斑驳激射,穿云裂帛,在音势中带出的非如此不可的舞蹈化肢体语言,定格于所有选手的婉约与豪放之中。选手低首抚弦,观众魂飞天外,万物不可复辨。恍惚间你会觉得眼前的虞姬已经变成了楚霸王,或者刚刚唱完“绿肥红瘦”即可开唱“生当为人杰”的李清照。她们以数得清的方式弹筝,却以数不清的肢体语言解读心声。

这些形象的确让人感到中国职业女性集体素质的变异,她们已经在越来越独立的素质教育和越来越激烈的社会竞争中逐渐形成了新性格:自强不息,斗志顽强。台下的礼貌拱让与台上的寸土不让,判若两人。卸下“戎

装”换上“旧时裳”，她们似乎仍然不失为妩媚的女孩，仍然是江南水乡撑着油纸伞的丁香。然而，你切莫被外表蒙蔽，到了台上，她们内心强大，是真正的“女汉子”。

增多的琴弦与减少的琴韵

比赛无疑是筝乐作品的大展示，数十年间作曲家们的不断开拓，让人们对一件古老乐器的表现力有了重新认识。《望秦川》（景建树、王中山作曲）把崇高感和人文气息，家乡咏叹与自然赞美，融入个体生命的体验，这件已被配上钢琴伴奏（比赛）和管弦乐协奏（获奖音乐会、江苏演艺集团交响乐团协奏）的作品，把生命赞歌带入文化交融的时空。现代风格的作品之所以受选手青睐，自然是因为其中可以充分展示各类技术，《追风Ⅱ》（贾悦作曲）就是典型。《云裳诉》（周煜国作曲）也是一首宏大叙事的作品，淡雅与浓烈的戏剧性对比，提供了乐器两极的端点。王丹红创作的《如是》有思想深度，作曲家把对历史人物的刻画与当代人对自身命运的沉思交织一体，崔杉、崔晓彤演绎得好，扫弦拨弦，颗粒喷射，狂狷收敛，恰到好处。

王中山创作的《晓雾》带有印象派意境，散发着水墨气息，在传统筝的语言中加入了现代品位。《蕉窗夜雨》的韵致中，立意和旋律都颇为不俗。王中山改编的《夜深沉》和《西部主题畅想曲》（黄枕宇、周望曲）都采用了鼓伴奏，把不同节奏元素融入当代筝乐。高阳采用双排柱筝演奏的《行云流水》，展示了不同定弦法和低音的魅力，新乐器为新技术提供了施展空间，她身臂换位，步履频移，“审其机以应其势”。

演奏规定的相同曲目，才能听出每个人的风格和不同处理的门道。有人抒情，有人狂放。《林泉》空白处，女性选手往往延时过长，不及男性选手的短促紧凑。《云裳诉》和《望秦川》中段，也因缓慢而枉为悲切。有时也因一首乐曲浓烈部分太强太多，失去全曲高潮的唯一性。

从审美风格的类型上说，传统文化体系缺失“崇高”。新因素是伴随着20世纪新的审美体系出现的，让整个中国风气大变的思潮席卷而来，与此相应的宏大叙述在筝弦上也就应运而生。颂歌式的崇高是传统筝乐没有的品相，金声玉振，在现代艺术格局中不可或缺，成为筝乐诸多面向中最突出的一个。但过多表现是否影响了筝乐该有的定位？人们谈论一件乐器之所以不同于其他乐器以及它之所以在某个领域独领风骚的品格，自然想到一首乐曲之所以称之为“筝曲”的终极原因。如同《渔舟唱晚》之于古筝、《二泉映月》之于二胡、《荫中鸟》《五梆子》之于笛子，《江河水》之于管子，都是因为在诸多面向中总有一种独独属于它、任何乐器无法取代“非君莫属”的定位，只有它才能最大限度地展示这种情味的至高境界，让人获得在其他乐器上无法获得的超级享受。进入现代叙事的传统乐器如何在越来越复杂、越来越多样的世界言说中找到自己的定位？

扬州人言简意赅地概括生活为“早上皮包水，晚上水包皮”。意思是早餐吃灌汤包，晚上泡脚。如果不仅把这个比喻看做是一种生活态度而从中透视中国人对生活的定位，不是也可从中体会老百姓那种平淡若云、静如止水的品位？我们真的需要一首首乐曲都采用那么多狂扫琴弦、把二十一根弦推来拉去、推向极端的技巧？太强的扫弦音响太噪，影响了筝乐美感。几十年前《战台风》式的狂风暴雨和宏大叙事，今天看来多多少少让我们感到羞赧。不管它在筝乐技巧方面做出了多少开拓，“敢教日月换新天”的思维，至少让过来人说起来有些哭笑不得。我们的追问是：宏大叙事究竟在多大程度上为这件乐器带来了声誉？

无须说，依然没有哪一首乐曲能够获得与《渔舟唱晚》比肩的评价。《渔舟唱晚》的无人之境（充满人间暖意的曲境）迄今无人企及。值得庆幸的是，差不多过了大半个世纪，至少从认知层面上我们回到了原点，听到了潮起潮落后的扬州瘦西湖上依然飘荡着《渔舟唱晚》，并认同了这一基本航道。

古筝不是无法从历史中寻找自豪感的品种，传统经典颇为富赡。“金钟奖”复赛中采取一首传统一首现代的搭配方式也是具有导向性的，这不但保障了年轻学生对传统的关注，也能够提醒创作方向。钢弦筝演奏的《汉江韵》（源自河南曲剧）、《柳青娘》（潮州活五调），《出水莲》（潮州筝曲）都别具风味，让人听到这件乐器从哪里来。为了演奏传统筝曲，各地选手往往要带两三台筝，运输着实不易。某种程度上说，实实在在的“负担”就是守护传统的代价。传统曲目默默打磨着年轻的生命力，把人拉回本位，调节着一门艺术的呼与吸。

岁时法官会有差池，经过更长时段的回旋淘汰，某些红极一时被哄抬的作品和热热闹闹的应景之作，会被无情地汰除，一个更符合民族文化长远利益和一件乐器长远立意的目标，或许该到来了。这个立意就是：改弦移柱，显露本真。某个时段为了获得国际身份的“去民族化”“去筝化”的短视，不符合筝乐本真，压垮它的脊柱。

人们需要一代代知识人殚精竭虑、深思熟虑的作品，精神世界的求索攀登和本真表达，从来都是因为一群高端知识分子的存在而留下希望，他们的意义就在于超凡脱俗，观望一个艺术“种群”的终极追求。如果这个群体被暂时利益淹没，不能全神贯注，那么该领域的前途也就堪忧。我们渴望的（也是普通人渴望的）就是从筝弦上听到她自己的气息，那种能与故宫、圆明园、颐和园、个园、瘦西湖、二十四桥相匹配的声音。筝乐飘过处，瘦西湖应该苏醒，二十四桥遗落的秋色应该油然而生。我们有理由对这类筝乐苦苦期待。

“筝”与“古筝”

第九届“金钟奖”怎样结束，第十届“金钟奖”也将怎样开始。作为历史，这一届“金钟奖”翻过去了，其中有太多太多的问题令人思考。一个题外话让人不吐不快，该不该把筝继续称为“古筝”？这是个大错位！20 世纪

初，国人于观念上开始把“琴”“筝”视为遗物，大街小巷飘浮的筝曲都被视为“老动静”。西风东渐，改天换地，必须把与时代不合拍的器物统统冠以“古”字，尽量与现实分开，沾上“古”字，就带点“保守”与“跟不上时代”的味道。我们把某人称为“古人”行吗？那是咒人“作古”呢！既然不能把一个活生生的当代人称为“古人”，就不应该把同样活生生立于当代的乐器称为“古琴”“古筝”。如果说琴的大部分传统曲目还适合用“古”字，筝的作品已经相当现代化，绝对不适合戴顶“古”冠。一个时期“古”字保护了琴，没有让其过早“现代化”，从而成为国乐中最少被动过手脚的器物。但筝从来就不是件灰突突的乐器，现今之筝二十一弦已成定制，与古代的十三弦筝已是祖孙两代，常奏筝曲虽有古香古色，但大多新装新款，不离时尚。因此，脱“古装”换“时装”势所必然。琴之于今，多不称“古”，筝当何如？琴如山，筝如水，在一个时间段中似乎与时代脱节的乐器应该重新定位和更换名号了。今天看来，“古”字是个“咒语”。是否应该建议恢复原名，道别这个透露着 20 世纪“文化革命”历史伤疤的名称。

音乐院校教授们最撑面子的事莫过于描述上一届“金钟奖”自己学生拿到了什么奖项，因此，他们埋头苦干，憋着劲地推出令同行瞠目结舌的新人。院校竞争自然在于展示教学成果。作为最高平台，音乐院校的集体优势显现出来了，获奖选手就是“代表作”。这是几十年积累的结果，绝非一朝一夕所能为。20 世纪中期，一批杰出筝家从漂泊的戏班走进国家教育大堂，让一件乐器成为国家艺术体系认定的堂堂正正的载体。国家制度和大学品牌把抚筝人托举到权威地位，这是国家的力量，团体的力量，专业的力量。薪火相传的几代人硬是把瘦西湖变成了金鲤跃龙门的“金色池塘”。

朋友告诉我，决赛那天晚上，孩子在家抢夺电视频道，吵着要看动画片，妈妈毅然决然地拍板：“让爸爸看两年一回的古筝决赛。”不知道是该表扬母亲的深明大义还是该夸奖扬州人的“文化自觉”，反正他们对古筝的关注度大大超过了其他城市。在这里关心比赛已不仅仅限于筝乐演奏者和

爱好者，而是普通市民，因为他们的关注度已经上升到与乐器连体的城市知名度的层面。无论如何，扬州人谈论家乡扮演着这件乐器引领者的角色时充满自豪，如同他们指着“个园”说这是与北京“颐和园”、承德“避暑山庄”、苏州“拙政园”并列“四大名园”的口气一样。

原载《中国文化画报》2013 年第 12 期

光耀丝竹

——2013年国乐叙事

自1919年“大同乐会”算起，按照西方交响乐团编制建立起来的大型民族管弦乐团已经走过了近百年历史。从那时开始向后推，这个象征“现代中国”的乐队就越来越不再单纯是一个编制组合、乐器音色、演奏作品那么简单的事了，还包括了中国形象、风格主旨、价值建构等一系列的题中之义和附加想象。是什么因素让占据我们大半生记忆的乐团奏出的音响既不能让国人完全认同也不能彻底否定？又是什么因素让这类作品既不能获得“华夏正声”的称誉也不能视为嫁接于本土的“采借”？音乐界从不同学术立场进行过一轮又一轮阐释，但因其形式本身包含的“中西”“古今”等双重语义，至今依然无法获得一个化解诸般矛盾的解释，甚至连名称也犹疑不决，是“民乐”（内地）、是“国乐”（台湾）、是“中乐”（香港）、是“华乐”（海外），这个连接起来让人尴尬的名称，无疑说明了定位语境的多元。虽然质疑之声不断一时也无法解决，但这个涉及上千万从业者的庞大品种，依然活力无限，活动不断。

好在，大量活动信息终于有了一家专业期刊予以报道了。由“中国民族管弦乐学会乐器改革与制作专业委员会”，“北京天博和音文化传播有限公司”编辑出版的《中国民乐》，于2013年初创刊，这家刊名朴素和定位明确的月刊，无疑让这个吸引众多目光关注的领域有了“写物图貌，蔚以雕

画”的年度记录。

创作演出

本年度没有整体性展示新作的大型赛事，因而也就难以拎出一个事件来聚焦一年的创作。不过，从各乐团演出曲目的情况看，民族音乐会大致形成了一种模式：成熟作品中插入少量新作，成为既考虑市场、尊重当下大众审美趣味也提供作曲家展示平台的综合样式，如中央民族乐团的品牌音乐会《泱泱国风》、上海民族乐团持续有年的《上海回响》。发挥民族管弦乐特长并体现时代精神，既有文化层面的判断，又有技术层面的操作。近年来的创作多集中于老曲目的改编和深加工，相对于20世纪末新作迭出的喷涌期，作曲界更加沉静，用功之处在于对配器效果的精致处理，进而延伸出扬长避短、行之有效的技术规范。既然明白旋律写作一如前辈那样不易超越，不如把经典旋律改变为乐队作品，以达吸引受众的目的，如李滨扬的《天下黄河》就是于实践中反复修订、不断完善、气势恢宏的作品。

中央民族乐团于8月26、27日在国家大剧院歌剧厅推出的大型音乐会《国乐印象》成为本年度的最大亮色。导演王朝歌，以不因循俗套的“局外人”视野切入民乐，打乱了延续近一个世纪的固定坐席，运用行为艺术的综合力量，通过舞美灯光、多媒体画面、时尚服饰、升降平移、起落伸缩的多功能舞台科技，把音乐会塑造为以非同凡响的视觉冲击为突出看点的新品貌。吹拉弹打，折而三之：吹管鸣于空中，弹拨悬于半壁，群弦参差台表，锣鼓荫于景深。服装量身定做，一人一色；乐器错杂古今，一器一型；背景山川水墨，一景一曲；说白无言不韵，一句一诗。整场音乐会，一波三折。插入说白，布列行为，讲故事，说乐器，道原由，呼口号。语言音乐交集，演奏演艺并举，诸般元素，悉集一台，目之所周，光耀丝竹。这些赋予器乐文化立体感的现代气息，有效提升了国乐形象。崇尚灵秀的国乐，宣示理念的戏剧，现代时尚的舞美，在此握手言和。无论怎样评价这台令人目乱情迷的音乐

会，它都将因打破势单力薄、相与因循的封闭型演奏形式而载入史册。

中央民族乐团琵琶演奏家赵聪的音乐会《指上天下》(5月12日国家大剧院戏剧厅)，也是以援用各种舞台手段而使独奏音乐会整体面貌焕然一新的尝试。从福建南音的横抱南琶，到现代电声的水晶琵琶，赵聪横贯文武，穿越时空，一把琵琶，说尽古今。

《国乐印象》,《指上天下》，一个团体，一个个体；前者握灵蛇之珠，鹰扬天下；后者抱水晶之玉，独步乐坛；各领风骚，灿然满目，成为业界的年度新语。

民族乐团依然是“中国文化走出去”的经典符号之一，“中央音乐学院民族管弦乐团”的欧洲巡演(7至8月)，中国广播民族乐团张高翔与姜克美在加拿大的演出(6月)，中央民族乐团随国家领导人赴俄罗斯的演出(10月)，都是“文化走出去”的具体行动。

重塑的符号“乐种”

2013年山东“第十届中国艺术节”期间举办了首届“中国民族器乐民间乐种组合展演”，这个对当下音乐生活产生了强烈震动并将继续产生震动的事件，就在于重新启用了一个传统符号。文化部艺术司于2013年初发布“中国民族器乐民间乐种组合展演评奖章程”，4月23日“初审”入选“职业组”四十项，非职业组三十一项。进入5月，一系列展演在古老的大运河沿岸城市陆续展开。5月29日，枣庄市举行了“非职业组”复赛和决赛，评出“优秀表演奖五组”，“演奏奖十二组”，“演奏奖一组(少数民族)”。30、31日，济宁市举行了“职业组”复赛和决赛，评出“优秀演奏奖十组”，“演奏奖十四组”、“演奏奖三组(少数民族)”。6月2日，菏泽市举行了最终的获奖音乐会。

学界基本同意当代国乐“三种模式”的分类，但又似乎认同大型乐团和流行的“新民乐”占据城市而让传统乐种隐伏乡镇的格局，知识界努力寻找让渐缓脚步的国人触摸传统的载体时，“乐种”涌现了。“乐种”的价值就在

于提供了一种反思以往比赛模式的参照系——那种以西方音乐“技术至上”为主、速度越快越好、技巧越难越好、获胜者往往就是技巧最好的人的评价模式，从而把“以和为贵”、协作唱和为“核心价值”的“乐种精神”置于前台。当下，在“非遗”和“文化多样性”的话语背景下，人们愈加思念街坊邻里飘动的江南丝竹、广东音乐等小型组合，对仲夏之夜遍及运河沿线小巷深处的二胡、笛子以及和着叫卖调的明清俗曲，难割难舍，被城市人遗弃的乐种是否还能如福建南音、北方弦索一样再次漂散于街陌巷尾？“国家级赛事”的提倡和“盖着国徽章”的奖励，必将有助于传统复苏。曾被认真聆听并且值得反复聆听的老曲目，终会取代一时性因素的干扰，获得历尽沧桑者的知遇。既保持传统乐种，又尊重20世纪以来的民乐“新传统”，自然是悬置一时无解之题的多元方案。

“金钟”长鸣

今年的“第九届中国音乐金钟奖”由中国文学艺术联合会、中国音乐家协会、中共江苏省委宣传部、江苏省文学艺术联合会主办，江苏省音乐家协会、江苏省演艺集团、扬州市人民政府、无锡市崇安区人们政府承办。10月11—15日南京举办了“民乐组合比赛”，17—23日扬州举办了“古筝比赛”，24—31日无锡举办了“二胡比赛”。来自全国各个音乐学院的众多学生参加了各项比赛，规模之大，参者之众，水平之高，竞争之烈，既成为音乐院校专业教育的检阅平台，也让人看到“金钟奖”产生的巨大反响。

据说习筝人已达五百万，超过风靡一时的钢琴。两组数字悄然置换，难道不是“文化自觉”深入人心、本土文化渐生自信的表征？不能不说，国家体制提供的就业机会有限，越来越独立的演奏者，靠私人教育维持生计，游走于民众的庞大需求中，这是推动社会生活真实趋势的强大声浪。他们不靠政府、院团、学校，开门收徒，和鸣雅集，普及教育，整合最优配置，使体制外的音乐活动生机勃勃，或许这是破解官办教育独尊一统的通幽曲径。

“华乐论坛”暨“新绎杯”

续2012年首届“华乐论坛”暨“新绎杯”经典民族管弦乐作品评奖后，文化部艺术司、中国民族管弦乐学会、新绎文化发展有限公司共同主办了2013年第二届“论坛”和“评奖”。首届评选聚焦于1979 — 2009改革开放三十年间的大型民族管弦乐作品，本届侧重同一时期的协奏曲体裁。6月6日在北京音乐厅举行的获奖作品音乐会由中央民族乐团担任。十首最具影响力的获奖协奏曲有：顾冠仁《花木兰》、刘锡津《北方民族生活素描》、刘星《云南回忆》、王建民《第一二胡狂想曲》、王惠然《江月琴声》、杨青《苍》、郭文景《愁空山》、唐建平《春秋》、秦文琛《唤凤》、罗永晖《千章扫》。李焕之《汨罗江幻想曲》和刘文金《长城随想》获特别荣誉奖。吴玉霞（琵琶）、邓建栋（二胡）、魏育茹（中阮）、石海彬（唢呐）、唐俊乔（笛子）、王红艺（柳琴）等演奏家对十首协奏曲予以精彩演绎。6日至8日河北廊坊举行了“华乐论坛”，每首作品都由一位音乐学家予以分析，获奖作曲家则介绍创作心得，这已经成为“华乐论坛”的研讨模式。

送别一个时代

2013年6月27日，著名作曲家刘文金在北京逝世。他创作的二胡独奏曲《豫北叙事曲》（1959）、《三门峡畅想曲》（1960）、二胡协奏曲《长城随想》（1982）被誉为“二胡艺术史上的里程碑”，成为20世纪继刘天华、华彦钧之后的第三个高峰。因为他的开拓和创新，使二胡成为国乐的代表性乐器并被誉为体现时代风貌的第一载体。一首旋律，有口皆碑，享誉海内，经久不衰，谱写者当之无愧获得上述评价和桂冠。某种程度上说，他的没世意味着一个时代的结束。

历史的奇异光彩偏偏要集中体现于一个人身上，体现于一件乐器上，

体现于一两首乐曲上！这个人是幸运的，这件乐器是幸运的。但此人命中注定要为这一幸运付出一生的艰难苦辛、蛰伏孤寂、精勤奋历、锲而不舍。这样的作曲家不多，刘文金是一个！

8月20日，“刘天华阿炳中国民族音乐基金会”“中国音协二胡学会”召开“在音乐中永生——刘文金先生二胡创作研讨暨追思会”。11月2日，“中国音乐金钟奖二胡比赛”的金银铜奖获得者阎国威、陆轶文、黄晓晴、张敬一、刘宇、王雅琪，入围奖获得者陈静与著名演奏家闵惠芬、宋飞、周维等在南京“紫金大戏院”举行名为“乐韵流芳——纪念刘文金暨金钟奖二胡比赛获奖音乐会”。11月9日，在逶迤而至的众多学生弟子及音乐家护送下，刘文金骨灰安葬暨铜像落成仪式在八达岭陵园举行。他用手抵腮、低头读谱的形象，在长城脚下的重峦叠嶂中，成为一种“云冒山椒雪意豪”(陆游语)的永恒。

雅乐：一种值得侧耳倾听的声音

10月9—13日，中国音乐学院举办的以“礼乐重建”为题的集论坛、培训、展演于一体的“第五届传统音乐节”上，刚刚组建的“雅乐团”在“国乐堂”搬演。第二届“雅乐国际学术研讨会”和“首届乐教文化国际学术研讨会”同时举行，来自日本、韩国、柬埔寨、越南、印尼的代表展示了他们存见和复建的“雅乐”。

自2004年北京天坛成立“中和韶乐乐团”恢复“神乐署”祭祀仪式以来，杭州师范大学音乐学院恢复“乐舞”，复兴“南宋乐”，郑州的“商朝乐”，平顶山的“应国乐”，太原的“晋乐”等一系列旨在恢复传统的祭祀仪式，渐次恢复并呈遍地开花之势。“五四”与“革命”对流行千年的“雅乐”实施了“绝育手术”，让这个与孔子和“礼教”连接的“乐种”于20世纪初无疾而终。眼下，韩国、越南把从中国采借的“雅乐”成功申报为联合国教科文组织“人类非物质文化遗产代表作名录”，涉及“文化安全”的古老乐种又一次从这个层面置于国人目前。上述行为，不能不说是一群超越范围的音乐家的担

当。雅乐浓缩了自宋代以来近千年的教育模式，对它的言说自然超越了本身，构成一个集儒家文化、国学教育、文化安全为一体的新话题。无论从什么意义上，重新敲响的“钟磬乐悬”都令人沉重，成为一个值得侧耳的“新声源”。一个没有消费群体的古老乐种开始与“非遗”乃至与旅游若即若离地联手，开始了新一轮“消费”。

余语：给中国人怎样的背景音乐

无数国家典礼上，柴可夫斯基第一钢琴协奏曲的庄严和声如浪如涌，贝多芬第九交响乐《欢乐颂》的旋律铺天盖地，普契尼《今夜无人入睡》的咏叹灌满全场，电影“华表奖”颁奖仪式，“感动中国”颁奖仪式，“青歌赛”入场式……无论官方还是民间，重要场合激动人心的时刻，要么没有中国乐器的声响，要么没有中国作曲家的声音。这的确是种悲哀——一个以“礼乐文明”著称于世的民族的悲哀。十三亿人一起掉眼泪的时候，伴着的竟然是外国乐器乃至外国音乐！我们真是觉得自己的器乐难听？不发展民族文化，不培养本土文化，无疑是长他人威风，灭自己志气。然而，民族管弦乐就是不争气，还一时无法满足国人渴望其承担奏出辉煌音响、承托庄严感情的愿望。“物之不齐，物之情也。”如何保留天然禀赋并适应当代，“乐器改革”依然步履维艰。把中国乐器改造成不中不西的样子固然让人不齿，但总比20世纪初的原始样态进步了许多，轻率否定已有成就有可能回到更难堪的状态。这是一年一度的“中国(上海)国际乐器展览会”“中国(大连)轻工商品博览会”研讨会上永远说不完的话题。确有迹象表明，历史将在一种艺术体裁高度发展之后慢慢刹车，如同唐诗宋词元曲之转型。民族音乐难道真得遭此厄运，在综合性影视艺术的强大力量面前成为依附品？真得应了艺术史的发展规律，再难独立门户、重振雄风？

原载《艺术评论》2014年第2期，转载于《中国文化报》2014年1月21日。

音流滚滚

——七千小时录音与“世界的记忆”

没有文字的历史，是口传的历史；有了文字的历史，是平面的历史；有了录音的历史，才是多维的历史，而对于音乐史来讲，这样的历史才算完整。可以说，完整的音乐史是从19世纪末、20世纪初才开始的。作为音乐家，杨荫浏、李元庆赶上了这样的时代，所以也做出了前人做不出来的“掷地有声”的业绩。习惯于按下放音键回放音乐的当代人，只能约略体会刚刚听到录音的音乐家伴随20世纪来临时的欣喜，终于可以把喜欢的声音录制下来一遍一遍、循环往复地回放了，对于渴望把心里蹦出来的、嘴里唱出来的、手里弹出来的、耳朵眼儿听到的美好旋律永远记下来的音乐家，就像渴望永葆青春美丽的女人一样，眉开眼笑，乐不可支。这套工具真的如同化妆术、美容术之于女性，起死回生、长生不老的炼丹术之于帝王一样，让音乐家欢喜雀跃，流连着迷。录音技术的发明是音乐世界中一场真正意义的革命，对于听觉艺术来讲，简直就是建立了“音乐”之所以成为完整意义上的“音乐”的基点，简直就是载着所有摆弄声音的从业者找回声源的扬帆巨舟。录音技术打破了人类记录历史的载体和工具主要依靠文字的单一途径，把字母字、图形字、方块字以及一切平面符号不能记录却勉为其难、越俎代庖的声音信息收录下来，让那些嘲笑音乐史是“哑巴史”的讥讽，留在了寂静的历史中。如同观看默片只见人张嘴、不闻同步声的别扭画

面，不对称、不合拍、不近人情的寂静画面，终于配上了音色有别的同期声，而且到了不弃不离、如影随形、非要乐声涌起才能撼动人心的程度。一部吟咏叹赞、吹拉弹唱的历史，开始成为音乐家了解的历史。听觉系统第一次在表述历史的领域中派上用场，热热闹闹的动静，有声有色地挤进了历史档案。

录音机的发展产生了一个意想不到的后果，那便是音响资料以史无前例、昂首阔步的姿态，涌入了记录历史的行列。录音机为音乐家进入历史，堂而皇之地注册。使音乐家成为有资格守护历史并为真实而辩护的大嗓门巨人。

技术发展到当代，人们才能逐渐认识到"视听遗产"对于历史学的意义。对于音乐艺术来说，录下了声音的音响档案，几乎就等于音乐史的全部，是一系列"寻声暗问弹者谁"的研究计划得以实现的技术保障。数码时代，各种各样、不同用途、记录音响的终端产品泛滥成灾，产量惊人，成为代替独霸天下、无声无息的纸介质的传媒之一。没有人再敢把音响制品不放在眼里，音响产品把无声无息的传递变成吵吵闹闹的传播，把城市集镇、大街小巷填满声音。魔法般唤醒的世界，终于以原本样态展示出了世俗风情。同样，录音机留下了民间艺人的真实心声和抹不掉的高歌游吟。对于音乐家来说，录音机的按键才是真正让灵魂快乐到出窍的键钮。

"世界的记忆"

1996 年，中国音乐研究院音乐研究所无意间将 20 世纪 50 年代以来收集的音响资料情况，报告给"联合国教科文组织"，未想，对方立即派来了专家。1997 年底，联合国教科文组织授予这批七千小时的民间音乐录音资料以"世界的记忆"项目(1992 年确立为专门保存无形文化遗产而设)，这是世界上第一个注册的"音档保护单位"。中国之后，又授予了具有百年历史

的“奥地利国家音响档案馆”(1999年)和“德国音响档案馆”(2000年)。教科文组织也不知道是不是应该颁发一张奖励性证书,直到中国音乐研究所提出要求,秘书处官员才意识到应该颁发一张荣誉证书。于是,2001年3月12日,中国音乐研究所办公室的夏铭竹,到文化部取回了巴黎转来的证书。时任中国音乐研究所所长的乔建中让我到东直门外新源里(中国音乐研究所对面)冲洗照片的小铺,花五十元钱做了一块今天看起来相当粗糙的金黄色铜牌子(当时还有人觉得浪费)。写下这件小事就是因为它可以反映了当年的经济状况。和今天的大手大脚比起来,实在觉得太小家子气,寒碜了自己的“招牌”。不管怎么说,标有教科文组织标志的《世界的记忆》证书,转换成一块铜制的金灿灿的牌子,挂到了中国音乐研究所图书馆的大门口。

20世纪80年代,学者们不知道自己做的事到底符不符合国际标准,有没有学术价值,值不值得骄傲。不了解海外同行怎样收集、怎样保存以及怎样评价中国人过去的工作。“天上掉下来一个林妹妹”奥地利音响档案馆馆长、联合国教科文组织音响专家舒勒博士(Dietrich Schüller),来到这里。无须说,该馆建立时中国还在呻吟,面对人家的漫长历史,我们免不了底气不足。中国人的一举一动还暂时摆脱不了以欧洲的技术体系为评判标准的模式,所以免不了被放置到人家的天平上衡量一下。

一个奥地利音响档案馆的馆长舒勒,一个中国音乐研究所的所长乔建中,客客气气,面对面坐了下来。外国客人渴望了解中国人在过去五十年间干了些什么,中国主人渴望了解外国人对中国过去五十年干的事怎样评价。两位年龄相仿的男人,都在过去积累了丰富的专业经验,不用探寻职业深度,一两句话就知道对方的学术积累。对话背后,彼此仰仗的是专业机构、采访阅历和只有音乐家才有的直觉,这些背景汇聚起来就是那场“奏鸣曲”中的主部主题。宾主寒暄,聊了几句就投缘了,不但表达了共同合作保护音响资料的意愿,而且表达了联合田野考察的意愿。一拍即合,相谈

甚欢。

我们太熟悉这堆资料了，到了不以为然的程度。到过中国音乐研究所图书馆的人都知道那块放置录音带和唱片的地方。位于四层建筑的最底层，地板经过数十年磨损亮光光的，满屋子轻轻散发着一股霉味。一排排原木书架，多年紧靠，超额负重。工作人员免不了慌慌张张用力后关不上门，长期如此，柜门有点合不拢，一两个门扉不知道哪里去了。录音带、唱片，放的过密，相互挤压。最上层的摞在书架上面，有几张翘在外面，让人担心一不小心会掉下来。没有温度调节设备，没有水气控制设备，一切靠自然环境的调节。如此状况，却承载了一份无价之托。

舒勒边走边看，时而抽出一两卷录音带，时而抽出一两张胶木唱片，弹弹尘土，靠近窗户，对着阳光，眯起眼睛，仔细打量，估摸着状况，时不时提一两个问题。从重得像块铁疙瘩的钢丝录音带（可鉴主人身负“重担”走村串巷、满世界跑的辛苦），到大多数人没见过的滚筒录音带，再到各种规格的开盘录音带，以及 20 世纪 80 年代开始时兴的盒带、金属带，他都一一过目，并随手抽取几盘录音带和几张唱片，到录音机和唱机上播放听检。最后，“老外”走出图书馆，表达了由衷地赞叹。

这是中国音乐研究所听到的外国专家的真实评价，起初觉得过誉，待终于有机会到奥地利亲自看一看他们的收藏，才如梦初醒，恍然大悟，原来杨荫浏的团队做的事，的确是全世界上的最大盘子，水平一流！世界上不多几家音响收藏馆，没有像中国音乐家一样收集过如此海量的民间音乐，甚至有着相同文化政策的朝鲜、越南等“社会主义阵营”也没有如此大面积地收集过传统音乐。正如舒勒所说，印度、埃及都有历史悠久，音乐不比中国少，但文化机构没能像中国人一样有所作为。

有历史是一回事，收集历史是另一回事。中国不但有历史，还善于收集历史。这一点过去如此，现在还如此。杨荫浏、李元庆之所以能够做出经天纬地的业绩的原因，就在于此。没什么了不起，祖宗八辈就是这么干

的，到了这一代人，还是这样干。这大概就是印度、埃及为什么没有像中国音乐家一样积累起惊天财富的原因。传统让中国人永远这样行事！这样行事在中国太普通了，反倒让外国人一总结，才觉得自己的“下意识”如此超前，如此不起了。

随着拾音载体的发明，世界各地的音乐家不约而同地开始收集音响资料。人类记录自己声音、把无声历史变为有声历史的第一批录音载体上，就留下了中国人的声音。从纸面介质向音频介质记录历史的转折点上，站着杨荫浏！

他几乎是在无人要求、无人催促的情况下，出于职业敏感，出于历史意识，自觉启动了这项工作。有件事对他的影响可能具有震动性。1947 年，驻上海的瑞士领事馆希望中国音乐家提供一些传统音乐的乐谱和音响资料，当时，没有一个音乐组织和音乐家可以拿得出像样的传统音乐的乐谱和音响资料(即使外国唱片公司录制了一些质量驳杂的戏曲唱片)。中国人拿不出自己的音乐来！杨荫浏在杂文《旧乐收集与出版漫谈》(1947)，记录了半是尴尬半是屈辱的感受。

所以烽烟俱净、新的社会环境提供了条件时，他立马开始了录音工作，而且进展神速，神速到数十年后令国外同行刮目相看的程度。他遇到了千载难逢的好时机，文化部提供了外汇紧张的情况下刚刚进口的钢丝录音设备，传统音乐尚未受到外来文化的冲击干扰，原汁原味，原生原态，刚刚翻身解放、扬眉吐气的民间艺人，坐在那里等他到来，愿意把准备了一辈子、积攒了一肚子的经典提供给他。只要走进田野，俯拾即是，遍地珠宝。只要有录音机，不几年就能“粮满仓”。这可不是随便哪个国度和地方都有的。

舒勒热情洋溢地赞美“收藏丰富”“技术合格”之前，谁也不知道这堆不怎么被自己高看一眼的音响档案价值几何？心里那点不自知、不自信、不自重以及总觉得技术水平差的困惑，瞬间蒸发。现在，知道人家在做什么

了，人家也知道我们在做什么了。舒勒的评价，让我们立马高攀了已有百年历史的奥地利国家音响档案馆（建于 1899）和德国音响档案馆（建于 1900）以及布鲁塞尔乐器博物馆等老牌音乐资料馆。几家以收藏音响资料为使命的机构，相隔千山万水，居然因为音响档案迎头碰在了一起。前者的举荐竟然让后者成为获此殊荣的第一家单位，一转眼就发展到连联合国教科文不给中国政府打招呼就批准了获奖单位并因此设立了一项特殊奖励的层面，中国音乐研究所的音响收集居然一下子就与两家欧洲的“百年老店”齐头比肩。人家隔三差五告诉咱，应该毫无客气地宣扬自己，咱还客气干嘛！确实如此，以技术优先为荣的西方式的骄傲和自豪，戛然停止在中国音响档案馆的大门口，戛然停止在 1997 年。

五十年斗转星移，中国学者的田野成果终于开出了花，长期徘徊在现代化边缘的音乐学界，真正尝到了先天之下、立于风头的甜果，跻身国际音档收藏、雄居世界前列的身躯，竟然出现在音响界。学者们万万没想到，传说的“宝藏”真的演变为震惊世界的事，更想不到“宝藏”一并让团队获得了国际组织的关注。七千小时录音像“化蝶”一样变成了金子，丑小鸭一夜间成了天鹅，家乡土鸡一夜间成了凤凰，如同童话中虚拟世界的升迁。从不自信到自豪，巨大反差让人恍若隔世。无须说，凤凰涅槃的感觉超级不错！

我们不能不佩服杨荫浏、李元庆的学术建设意识，不能不回过头来反观两位先行者的远见卓识。中国音乐研究所的三大宝藏，乐器收藏、音响收藏、图书收藏，样样响当当，个个不含糊。这个格局包括了一个研究机构应该具备的所有资料，外人对此羡慕不已。他们何以总是超前一步？按理说，杨荫浏、李元庆也属于那个时代的知识分子，所想所干的事不会超越其他人。然而，他们的确看到了别人看不到的东西，做到了别人做不到的事。他们有一种“大家”才有的本能洞察力，一种体现和还原真实的叙事力。从一个时代过分吵闹的声音中，屏住呼吸，平心静气，听辨民间真声，守护历

史原貌。实在说来，这个本事，就是他们对自己民族文化的朴素感情，体会起来真的就是这么简单！

“世界的记忆”的荣誉称号，是对已经听不到赞美的前辈的追赠。七千小时，一份多么长的时量，每一分钟都意味着一群寻遍穷乡僻壤、山寨村庄的采录者七十小时、七百小时的路程！七千小时就意味着“八千里路云和月”！

第一部音响资料工具书

七千小时的录音是什么？一本工具书记录了全部内容，那本书目录上的每一行标题，都连接着像民歌海洋一样的巨量内容。1994 年，中国音乐研究所编辑的《中国艺术研究院音乐研究所所藏中国音乐音响目录》(录音磁带部分)出版，在时任所长黄翔鹏、副所长乔建中建议下，资料室全体人员集体参与了编辑。以李久玲、范俊英、李兵为代表的馆员，以严肃认真的态度，为汇集唯一一本音乐学意义上的音响目录，立下了汗马功劳。他们把一柜子一柜子的卡片，分门别类，查照排序，变成一行行目录。他们心中的关键词，当然与记录的内容一样：留住历史。

工具书的价值却不仅限于中国音乐研究所。录音者可能未像拉开距离的后人一样意识到音响资料的价值，后来者把名目著录成编，呈现流水账般的细目时，大概也不能意识到其中价值，只是到了需要考虑这段不平凡的历史再也不是无声历史而是一部弹着、吹着、唱着、吟着的历史，才能慢慢品味原来整整齐齐码在书架上、现在整整齐齐码在目录上的音响资料的价值。目录出版后又过了十几年，人们才能更深地解读工具书的意义。面对她，大概没人敢夸耀自己听到的一方之音是最精彩的了，因为音响档案中的音乐最精彩，因为那里集中了全部的精彩。

目录总计 28600 首，分为 12 类：古代歌曲(210)、民间歌曲(10080)、曲艺音乐(756)、戏曲音乐(672)、综合类传统乐种(378)、宗教音乐(336)、

歌舞及舞蹈音乐(504)、民族器乐曲(132)、现代创作歌曲(118)、西洋乐器演奏的中国作品(609)、歌剧及舞剧音乐(63)、有关音乐的其他音响资料(42)。

分类建立在郭乃安编写的《民族音乐概论》的“五大类”上。民间歌曲分为:汉族民歌和少数民族民歌,次级目录根据省、自治区、直辖市和少数民族排列,再次级顺序按汉语拼音排列。[①] 收录总量上,民歌数量最多,次为民族器乐,现代创作歌曲,再次是曲艺、戏曲、西洋乐器演奏的中国作品、歌舞及舞蹈歌曲、宗教音乐、综合类传统乐种、古代歌曲、歌剧及舞剧音乐。民歌和器乐几乎占整个资料的一半,可见收集者的聚焦点。

每一条资料的信息包括:曲目、体裁、民族、流行地、表演形式、作者、表演者、节目来源、所藏号等。磁带形式由四种标志给予标识。翻看目录,基本可以了解版本、年代。从音乐学角度说,只有音响本身,就等于切断了与田野现场的关联,一盘录音如果不配以文字信息,就等于户口上只有人名而没有年龄、性别、籍贯,那等于黑户。音乐学的录音不但要有声音,还要有文字;不但要有被访人的声音,还要有被访人的姓名、年龄、性别、民族、地点、时间、场合、所用乐器及其组合等信息。这才是学术意义上的录音资料。声音文本,相互参照,前台后幕,一一对应,才能帮助研究者感知现场。一般录音既无文字著录,也无背景出处。有了配套意识,音乐学的录音就有了另一番景象。提供背景,让人亲临现场,才能使历史解读成为可能。文字音响,相辅相成,就是最低限度的组合成本,最高限度的学术活力。

中国音乐研究所的音响资料之所以不同于一般录音制品,就在于配备了相关信息,因而身价倍增。录音大部分来自专业研究人员从1950—1996

① 曲艺音乐分曲种,戏曲音乐分剧种,乐种有福建南音、西安鼓乐、维吾尔木卡姆等。歌曲及舞蹈音乐分为传统民间歌舞和近现代歌舞、舞蹈音乐两类。民族器乐曲分:独奏曲、重奏曲、齐奏曲、合奏曲。其他音响资料分为:讲话、讲座、座谈会,叫卖调,乐器介绍三类。

年经过四十六个年头遍布全国的考察搜集，其中也有邀请民间艺人到北京的录音，来自各地音乐机构或组织以及个人的馈赠，还有不同地方广播电台或广播站的转录。

杨荫浏和李元庆亲手培养了一支高素质的队伍。收藏民族宝藏的理想，使围绕在他们身边的技术人员与他们一样长时间保持了同步的学术意识，这种意识带来了一批快马加鞭的累累硕果和学科理念催生的音响。爆炸式递增，是这批人没日没夜、一点一滴、滚雪球般积累起来的。掐指算来，这支队伍的成员当年都是二三十岁的人。干出这番经天纬地大事的人竟然那么年轻，与其干成的事业分量比起来似乎太年轻了，年轻得让人不敢相信。以往的年轻人闷在家里干点不起眼的事，聚到一起，跟着李元庆和杨荫浏，竟然爆发出了排山倒海的能量，把千山万水之外的录音全部划拉到怀中。他们一手建立起来音响资料馆，让七千小时的分量压在轻飘飘的音响历史的开篇。

音流滚滚

如果说中国艺术研究院音乐研究所的图书馆有图书、乐谱、唱本等藏品可与一般图书馆的概念对号入座的话，录音储藏则是另一片全然不同的绿洲，也是国家收藏史中最晚添进来的神话之一。位列全国之冠的音乐档案棺，把飘浮在神州大地的滚滚音流聚拢一起，汇成一股冲天巨响。在李元庆、杨荫浏带领下，一班人马把个“鼓全锣不全”的图书馆配套成龙，揽了一桩即使有金刚钻儿也没人敢揽的“瓷器活”。如果不听音响，谁也不敢相信，凭着几台老掉牙的机器就把偌大一个国家中几乎所有民间音乐的品种收集齐全。好在，那个建立神话的时代出现的神话是一摞摞的，解释起来顺理成章，比起把贫油的国土挖出石油、比起把天堑化为通途、比起把小米加步枪换为氢弹、原子弹，这点事似乎算不得什么，但对于音乐界，这个库藏放射的能量，确实如同原子弹！

20世纪50年代以来，特别是八九十年代，所有愿意伏身民间的中国音乐学家、作曲家、表演艺术家，都曾到中国音乐研究所的图书馆聆听过田野吹来的“国风”。著名作曲家朱践耳、李焕之、吴祖强，音乐学家汪毓和、戴彭海、陈聆群，表演艺术家毛阿敏、关牧村、姜嘉锵等。音乐家们带着一副痴迷神情，眯着眼睛，目光悠远，好像迷失于田野上的孩子。参观者无不偏爱听一听老唱机播放的出版于一百年前的老唱片。风靡世界的简便录音机虽比手摇唱片机用起来方便，但对于老派音乐家来说，那可不是随着唱片转速的减弱而飘忽不定、吱吱啦啦的音响，而是一段流淌着怀旧诗情的岁月，正是因为要手把摇杆、上紧发条的过程，才增添了自我加工的迷醉感。许多音乐家喜欢一边跟收藏者聊着关于这段录音来自哪里的问题，一边守在录音机边，听着按原速转录中压得很低的音响，迷迷瞪瞪地感受民歌的浓艾苦香。此时此刻，即使是一首普通民歌，都会有阅读两千年前《诗经》、一千年前《竹枝词》、一百年前《挂枝儿》的浪漫错觉。

作为收藏领域最柔软最无形的地带，音乐图书馆瞄准的是一切与声音有关的“风语”。录音彻底改变了人们闭耳塞听的经验和只用眼睛吸纳信息的渠道，打开了一个让人进入“曲馆、剧场”，见到大师、巨匠，亲耳聆听、仰慕已久的“真人版”的愿望。想想吧，你能听到聂耳自己演唱的《义勇军进行曲》，你能听到阿炳自己演奏的《二泉映月》，你能听到梅兰芳自己演唱的《贵妃醉酒》，你能听到色拉西自己演奏的马头琴《天上的风》，哪是啥感觉、啥滋味呀？虽然有经过降噪、拼接、混响、修饰一新的音像制品，历史主义的本真却永远会在音乐家心底涌动，因为他们对音乐艺术自有一番不同于店铺音响的独特理解。

音响设备与学术研究结合，催生出了一个学科。一个刚刚开始有理念却没手段的学科，遇到了科学技术的强大帮手，处于边缘的“受气包”一下子被扶到了学术大堂的中心，毫不客气地把许多古老学科挤到一边。这个学科就是三十年前的“民族民间音乐”，今天的“民族音乐学”。民族音乐学

运气真好！利用迅速积累资料的机器，把新生变成老成，把锐气变为城府，把英姿勃发变为羽扇纶巾。相比而言，由西方无数高产作曲家联合起来、集体行动、日积月累的作品集——几乎可以称得上全世界增长最快、汗牛充栋的乐谱集，在民间音乐采访积累的乐谱集面前，一下子就变矮了。谁敢在五大《中国民族民间音乐集成》面前"摆谱"呀！机器的速度，超越了所有专业作曲家的速度！民间和历史的强大，借着录音机的转速，瞬间变成巨人，达到只有流星才能达到的速度。一个巨人式的学科一蹴而就，一举成名，它一张嘴，就响彻云霄，盖倒了所有声音，让艺术门类的其他学科带着酸溜溜的腔调在民族音乐学家面前表达出高度嫉妒背后隐藏的高度羡慕。录音机让一个古老学科在最短时间完成了现代学科必要的资料积累，数千小时连接起来的"长城"，使任何一个学科都睁大了眼睛，竖起了耳朵。后人带着敬佩之情称颂杨荫浏改写"哑巴音乐史"的说法，不仅是指文本加进的大量谱例，而且是以他亲手收集的大量音响为支点。录音机帮助一个学科从坐而论道到深入田野，彻底转变了运作方式，改写了几千年的规则。

后人不无羡慕地认为，杨荫浏和李元庆轻而易举地获得了如同比尔·盖茨、乔布斯在计算机世界获得的空间力度，"音响资料馆"是他们凭靠文化自觉在国家初创期向世界展示的一份保护传统的完美答卷。后人可以举全国之力兴建一个音乐博物馆，但人们更希望在音乐博物馆里祭奠创意者的远见卓识，果敢英断，同时将文化自觉、学科建设等关键词串联而成的意念一并装载，待后来者思考"其命维新"的古国怎样在一次次健全机体、一次次完善收藏中激活了一个古老学科。传说中"第一代"已经一个个谢幕，复归长河，他们在短短十几年间完成了从一无所有到学科齐备的跨越，支持其跨越和支撑其力量的就是理想主义和文化自觉。乐器博物馆、音响档案馆、音乐图书馆"三足鼎立"的定位，被一点点确立并被一步步实施、一圈圈扩展，这个历程就是第一代创始者把学科蓝图升华为实物档案的过

程。理想主义是那个时代文化人的人生态度和共性，它成就了 20 世纪育木成林“百鸟朝凤”的音响收藏。毋庸置疑，杨荫浏、李元庆是一对用声音这个看起来不存在的存在证实了一个真实存在的学科引航者。

原载《中国音乐学》2010 年第 1 期，转载于《杨荫浏纪念文集》，文化艺术出版社，2013 年。

个体表述中的集体记忆

一个机构的光荣与梦想

整整一个甲子足以让中国第一家音乐研究机构在相当一段时间内成为“中国音乐学”这一学科的代名词。过去六十年间，中国艺术研究院音乐研究所采录了七千小时的民间音乐音响，收集了三千余件民间乐器，积累了二十万册音乐书谱，编撰了五百余部学术书籍，培养了四百多位博士硕士。这份可以用数字表达的成绩单足以令人敬畏。这是中国知识界最具影响力的“学术重镇”，其所从事的基础建设与所关注的核心问题，映照出20世纪以来中国文化主脉和学术精神的基本取向。

20世纪，中国音乐学界需要做出诸多能够与新型国家的宏伟蓝图相匹配的成就和奇迹，太多太多空白需要填补。社会需要一本与泱泱大国的厚重历史相匹配的音乐史，一本与千姿百态的民间文化相匹配的民族音乐教科书，一本汇聚典籍乐语、民间口碑、解释详尽的中国音乐词典，一系列展示不同音乐品种的乐谱集，一系列展示中国音乐面貌的图像集……还有，举荐一首负担得起“中国精神”的典型乐曲。

中国音乐研究所的第一代学人，必须完成上述使命。无论是政府还是民众都充满期待。杨荫浏、李元庆，携手比肩，不辱使命，一项项完成了“天降大任”。《二泉映月》诞生了，一个时代终于找到了一首可以托付整个“中

国精神"的"圣咏"。《中国古代音乐史稿》诞生了,《民族音乐概论》诞生了,《中国音乐辞典》诞生了……可以说,杨荫浏撰写的《中国古代音乐史稿》、郭乃安主修的《民族音乐概论》、缪天瑞主编的《中国音乐词典》,就是中国音乐研究所的"两弹一星"!一史、一论、一典,"共三光而永光"!三项成果,是中国音乐学的奠基性成果、拳头产品、品牌宝典,而以三位音乐学家为代表的学术群体,也是中国音乐学的"功勋"学人。

杨荫浏、李元庆的学术生涯,富有实绩,令人瞩目,最重要的贡献就是建立了第一个专业研究机构,使之成为汇聚音响资料、乐器库藏、书谱资料三大富矿于一体的"学术重镇"。

一个机构必定有一个基本定位,或者说一个硬邦邦的"核心理念"。导航者杨荫浏、李元庆提出的"收集、整理、研究民族民间音乐"的大政方针,是中国音乐研究所的"核心理念"。这个低调扎实却超越时空的口号,意义恒定,意味深长。核心理念并非贯穿于杨荫浏、李元庆在任的"第一乐章",黄翔鹏在就职典礼上的一席堪称经典的演说,依然重申了这一理念:"以资料工作为中心。"几代学者的抱负与胸襟,都因核心理念的贯穿引领,得以施展。改革开放后的两任行政长官黄翔鹏、乔建中,在杨荫浏、李元庆就任的地方,秉承核心理念,创造出了新风格,演绎了他们的"第二乐章"。他们都在中国社会和学术界一味"向前看"、一味"讲发展"的时刻,发出厘清观念、关注传统的声音。所长们的声音从来不会缺席,也从来不会被忽视。六十年来,中国音乐研究所始终秉承独树一帜的核心理念,踏踏实实,一砖一瓦,搭建起了中国音乐的基本资料库,并以其丰富藏量,长久地影响着学界。

第一次境外乐器展回叙

前人栽树后人乘凉。1999 年,我无心插柳,在藏品利用方面,做成了一件"惊天动地的事"。香港每两年举办一届"香港艺术节",除了本地团体翻

来覆去的舞台节目外，组委会不知道添加什么项目可以改变旧貌。香港中文大学音乐系的余少华教授，每年参加组委会会议，作为咨询，负责提交新议案。其时，我在香港中文大学就读。他征求我的意见，我便向他谈了中国音乐研究所收藏的乐器，建议“艺术节”办一次展览。于少华教授是研究音乐史的专家，当然懂得其中的意义。方案交上去了，没想到，很快就获得了香港政府批准，批给专款十七万港币。

这下可把我乐坏了。高兴归高兴，麻烦接踵而至。如果把这笔钱从正规渠道电汇北京，性质就是“国际汇款”，手续费高达近万元。我们当然舍不得把钱花在这上面。“为了节约每一个铜板”，我建议香港文化事务署把钱划到我的个人账户上，由我带过海关，采用国内汇款，寄回北京。政府很理解我们，也很相信我，方案获准。于是，十七万港币就划到了我的账户上。迄那时为止，我的账户上还从未出现过这么多钱。

按照海关规定，每人每次只能带现钞五万。怕被查扣，按规定行事。迄那时为止，我也是从未带这么多钱出门。为了保险，叫上宿舍同学陪着。当时，我还申请了一台“中国南北民歌小调演唱会”，也拨付专款十一万港币。后来乔建中把此事委托给中国音乐学院沈诚教授承办。这笔钱也要带过海关。一打听，到深圳银行汇港币，也算“外币交易”，手续费同样贵得难以接受。于是我与乔建中商议，在银行按当日价把港币兑换为人民币。汇人民币的手续费，可就便宜多了，一万元一百块。当时，港币兑人民币，比价是1∶1.2，也就是十元港币兑换十二元人民币。私人兑换价更高，但深圳常发生私人兑换被人“掉包”的事，所以不敢“试水”，老老实实在中国银行办理。这也占了大便宜似的。

电汇很快，马上就可以查询。那时没手机，只能到邮局打长途电话。第一次汇款后，立刻转到“深南大道”“蔡屋围”中国邮局，用长途电话询问中国音乐研究所的会计周艳霞。待她告知收到，才算松了一口气。后来，就不用每次打电话了。如此三番五次，就把这笔专款一点点挪回中国音乐

研究所，最大限度地节约了开支。

乐器展开幕后，在中国音乐研究所收集了大半辈子乐器、定居香港的孔德墉，请参展人员吃饭，高度评价我的“无心插柳”和“非法交易”：“你做成了一件惊天动地的事。”这就是我所说的“惊天动地的事”的语源。未想到，竟然在“资本主义的大本营”完成了“老一代无产阶级革命家”梦寐以求的“不可能完成的事”。中国音乐研究所历史上第一次出境乐器展，是用资本主义的金钱，在资本主义的城堡，争了社会主义的光。因历史原因搁置了十年（“文革”）、又被晾晒了十多年的积累，终于乘着改革开放的东风，搬到了维多利亚港畔，向世人展示了中国音乐研究所的“核心理念”。

1999 年秋季，时任陈列室主任的萧梅，与刘晓辉、张丽华等，到“香港演艺中心”二楼布展。我和萧梅、刘晓辉、张丽华等自己动手，在限定的两天内布置完展品。我们认同自己的选择，心意相通，知道这是对前人十几年辛勤收集的最好回报。

看着展品和图片一件件归置到位，我和萧梅捶着累得直不起来的“老腰”，感到心里美滋滋的。不禁想到巴尔扎克的话：“逃避了分内的痛苦，就谈不上痛苦所有的可歌可泣的诗意……”[①]开展那天，看到萧梅眼里放着蓝光，像维多利亚港湾里的海水一样明澈！前人之苦心，宜可稍慰矣！

为期一个月的“香港艺术节”乐器展，名为“乐种——中国传统乐器的不同组合”。我起了这个名字，乔建中和萧梅都称赞，就定了下来。展品内容为：古代宫廷祭祀与文人音乐、戏曲曲艺与民俗锣鼓、北方笙管乐、福建南管、苗族芦笙与铜鼓、新疆十二木卡姆、藏传佛教法器等十种组合，共一百零八件乐器。配合乐器还展出了与传统乐种相关的图片六十幅。萧梅制作了半小时录像片，在展厅一角循环播放。我写了简短解说词，余少华翻译为英文。这种小型展览不成想成为了一种模式。“取精而见宏，积小

---

① 巴尔扎克：《都尔的本堂神甫》，傅雷译，北京：人民文学出版社，1978 年，第 28 页。

以示大。”后来几次外展，基本都沿用这一模式。

当年背的毛主席语录有：“农村是广阔天地，年轻人在那里是可以大有作为的。”后来网络语言反其道而用之：“城市是广阔天地，农村人在那里是可以大有作为的。”当年我们在香港则把它改为：“香港是广阔天地，内地人在那里是可以大有作为的。”这件事想必就是我们一代人的“大有作为”。

继续拓展空间

这次与香港中文大学音乐系的合作立刻引起了“连锁反应”。一直与香港中文大学“暗中较劲”的香港大学音乐系，不想让“对头”独占风流，也要与我们“合作一把”。于是，产生了第二次“香港音乐文化展”。当然这次并不局限于乐器，但主要展品还是乐器。2001 年 9 月 27 至 2002 年 1 月 8 日，中国音乐研究所又与香港大学音乐系联合在“香港大学美术博物馆”举办了名为“古乐风流”的“中国传统音乐文化大展”。于是，参展乐器再次浮舟江海，摆到了“香港岛”最高处“薄扶林”的聚光灯下。9 月 25 日，乔建中、刘东升、韩宝强、秦序、李兵、曹明申，赴港参加开幕式。与第一次展览的最大不同就是开幕式的热烈隆重，香港大学校长郑耀宗、音乐系主任荣鸿曾等嘉宾，正装出席，场面欢畅。乔建中代表中国音乐研究所讲话。最精彩的插曲是，乔建中当场介绍落户香港、也是乐器收藏贡献最大的人物之一孔德墉。当他站起来接受大家鼓掌致敬时，我拍下了那张令孔德墉感慨万端的照片。“老主人”注定要与“老器物”相逢，哪怕天涯海角，哪怕隔代跨辈。此时此刻，他独占观众席，尽享尊崇，可谓：托音研所历史于一人之身，受陈列室光荣于一人之肩。在北京编辑、香港印刷的《古乐风流——中国乐谱乐书与乐人》和《古乐风流——中国乐器》两本精美图录，以中英文对照方式呈现。

运气不但成双配对，而且接二连三。我在香港遇到“澳门特别行政区民政总署”下属“澳门文化局”的仇丽芬小姐，照此模式，向她举荐中国乐器

展。她回去汇报后获得了文化处蔡志雄处长批准。因为预算要到翌年才能批复，所以事情到了2002年我回北京后才有眉目。5月25日，获得年度预算经费后，“澳门民政总署”的余永鸿，来北京商谈2003年4月在澳门举办乐器展的事，王子初、萧梅接待了他。2003年初，“澳门特别行政区民政总署”向中央人民政府文化部外联局发函，于是我们开始办理从文化部外联局、国家文物局到注册保险、航空运输等一大堆的繁琐手续。

2003年4月11日至5月22日，题为“妙音绕梁——中国乐器与乐种”的展览在最繁华的市区中心、具有三百多年历史的“澳门特别行政区民政总署”大楼附属“画廊”开幕。张庆善副院长、项阳出席开幕式。两家合作编辑出版的同名图录，把原来的模式“变了变脸”，翻译为葡萄牙文。秦序、项阳、陈燕婷、刘晓辉和我，分期到澳门为观众介绍展品“一百单八将”。

如果说上述展览还是在中国领土举办的话，那么真正走出国门的则是法国乐器展。2004年2月10日至3月10日，作为“中法互办文化年”活动中的重要项目之一，由中国音乐家协会、巴黎中国文化交流中心、中国艺术研究院主办的“中国古代乐器展”，在巴黎刚建的“中国文化中心”展出。中国驻法国大使赵进军、法国“中国文化中心”主任侯湘华、中国文联书记处书记甘英烈、中国艺术研究院副院长张庆善、巴黎华商会会长卓旭光、蒙图瓦尔音乐博物馆馆长阿黛丽娜·普、中国音乐家协会和中国艺术研究院代表团，出席了开幕式。乔建中和我，为观众介绍中国乐器，中央音乐学院五人演奏小组，在昔日皇家贵戚的楼宇中做助兴演出，林晨也在布满巴洛克风格油画的客厅里演奏了古琴。香港版的画册《中国乐器》，这次被译成了法文。

我和乔建中步出“中国文化中心”，站在塞纳河“亚历山大大桥”边，迎着巴黎冬日的灿烂阳光，不禁感叹，我们这代人总算把中国音乐研究所的“核心理念”搬到了欧洲。5月12日至6月30日，“中国乐器展”移至波兰。萧梅、崔宪赴波兰，参加中波建交55周年活动中的“中国音乐文化

精粹”展览。

上述展览不但为宣传中国音乐研究所也为宣传中国文化起到了作用。说起来一系列对外展览，我都参与其中，见证了使前人的蒐集走向境外的历程。“诚百世之良遇也”[①]若非改革开放的大环境，绝不可能获得如此机遇。我为开始的那次“无心插柳”感到既幸运也骄傲，更为前代人的积累而深怀恐敬。胡适说“功不唐捐”（“唐捐”白白丢了的意思）：“没有一点努力是会白白的丢了的。在我们看不见想不到的时候，在我们看不见的方向，你瞧！你下的种子早已生根发叶开花结果了。”胡适的话，真是乐观，真是应验。前人播下种子，看不见树阴，甚至根本没有想到树阴，然而种子破土而出，让参观者惊叹中国音乐研究所第一代建设者栽种培育的参天大树——上追秦汉、下接明清、发于穷乡僻壤之中、登于名城锦都之列、焜耀世界乐器之林、精美绝伦的“大国神情”。前代人笃守国器，精勤奋历，抗志十载，锲而不舍，成就了一份伟绝鸿功。没想到，前面提及的“核心理念”，竟然是在这个层面映入我的脑海，支配了我的行动，形成我与前代人的呼应。天之所以馈赠我辈何其厚也！

工作重点转移

中国艺术研究院音乐研究所于2002年从新源里西一楼搬至惠新北里甲一号，整个机构进行了大规模调整。原所属图书馆、乐器陈列室并入中国艺术研究院图书馆，行政、财政、后勤并入院内。音乐研究所从一个独立运作、五脏俱全的机构，变为纯粹的研究机构，人员锐减，定位也从资料中心、学术研究，转为单纯的研究和教学。

---

① [三国]韦弘嗣：《博弈论》，[梁]萧统编、[唐]李善注《文选》（五），李培南、李学颖、高延年、钦本立、黄宇齐、龚炳孙标点整理，龚炳孙通读。上海古籍出版社，1986年，第2285页。

(一) 研究生教育异峰突起

如果说黄翔鹏、乔建中担任所长的时期是研究员"人头最旺"的时期，那么我出任所长的时期则是研究生"人头最旺"的时期。2002 年，新源里西一楼划归"研究生院"，原来的"中国艺术研究院研究生部"改名"中国艺术研究院研究生院"。建院伊始，经费紧张，为破困局，扩大招生是唯一出路。最有希望的就是音乐学专业，于是我们瞬间成为"人头最旺"的第一大系。2003 年始，一年的招生量相当于过去"黄埔三期"的总数。最多时一年招收博士十余名，硕士二十余名，三届在校生近百名。之所以有这么多考生，是我们到处宣传的结果(因需交学费，与教育部所属音乐院校的免费相比缺乏竞争力)。不能不说功课做到了家，才有了迅速崛起的规模。几年下来，研究生院名声大振，考生疯长，振振而有生气，已经到了不需宣传的程度。

研究生教育成为中国艺术研究院工作的新亮点，也成为音乐研究所工作的新亮点。音乐系相应制定了一套行之有效的方案，导师们都怀有为音乐学教育摸索方法的抱负，起草教学计划，编订教学方案，提出参考书目。教育界的会议上，终于有了我们的名份。

音乐系按部就班安排了各种教学活动，除国内学者讲座外，也举办了世界各地学者的讲座。我们把"不请自到"的外国学者称为"打劫式"讲座，因为没有经费请人家从国外到中国，只能采取到处打听谁来访问、顺道邀请的形式，既节省教学成本，也提高教学质量。陆续来讲学的外国学者与讲座题目是:美国安东尼·西格(Anthony Seeger)讲"音乐人类学"，美国亚利山大·迪亚(Dea)讲"印度尼西亚加美兰音乐"，美国俄亥俄州立大学博士潘舒雅(Beth Szczepanski)讲"民族音乐学"，德国约瑟夫讲"东欧民间音乐"，美国匹兹堡大学荣鸿曾讲"香港南音说唱艺人研究"，荷兰学者高文厚(Franck)与施聂姐(Antoinet Schimmelpeninck)夫妻讲"西北花儿采访录"，澳大利亚新南威尔士大学杨沐讲"社会性别研究与音乐研究"，日本山口修

讲“应用音乐学”，美国李海伦（Lee Helen）讲“纳西经乐”，香港城市大学杨汉论讲“现代作曲技术”，台湾王秋桂讲“民俗学”，美国琴家叶明媚讲“古琴音乐”，香港中文大学曹本冶讲“仪式音乐”，德国哈勒大学民族音乐学施韦尔科尔（Prof Dr Schwoerer Kohl）讲“东欧音乐”。另外我们还聘用了澳大利亚学者米思奇（Peter Micic）、意大利音乐学家林静和（Enrico Rossetto）等人。

（二）申报世遗

2001 年以来，向联合国教科文组织申报“人类口头和非物质文化遗产代表作”（后称“人类非物质文化遗产代表作”）成为研究所的主要工作之一。2002 年，在田青、王子初、韩宝强、李玫、吴钊、林晨等人的努力下，完成了“古琴艺术”申报书的编写、翻译及录像片制作。2003 年底，“古琴艺术”成功入选联合国科教文组织“人类口头与非物质遗产代表作”。

2005 年 11 月，我作为国际评委，出席在法国巴黎联合国教科文组织总部召开的第三批“人类口头与非物质遗产代表作”评审委员会评审会议。坐在一百年前一群西方人讨论中国如何瓜分的城市讨论中国文化如何保护，这种变化至今让我回味无穷。25 日，我国独立申报的“中国新疆木卡姆艺术”、中国与蒙古国联合申报的“乌日汀多——蒙古传统长调”获得通过，成为继第一批“昆曲艺术”、第二批“古琴艺术”之后新的“人类口头与非物质遗产代表作”。在各国大使参加的欢呼雀跃的庆典仪式上，我第一次感受到“国家强盛”意味着什么。

2006 年后，中国音乐研究所的学者们大都参与了与“申遗”相关的学术活动，并对福建南音、西安鼓乐、侗族大歌等音乐项目的成功申报起了重要作用。功劳卓著者，当然是“非遗”保护工作的核心人物田青。

（三）坚守刊物

《中国音乐学》从 1985 年至今已经发行了一百期，创刊者大概没有料

到《中国音乐学》《中国音乐年鉴》的影响会这么大。创刊初衷十分单纯，是要给研究人员提供一个发表窗口。但伴随着社会关注焦点的急迫性以及某些时期的争辩升级，需要双方有公平发言的平台时，学刊让人感到，它的及时登场有多么重要。20世纪80年代的思想界，已经是乔建中、居其宏、魏廷格等中年知识分子的天下了，垂垂老矣的中国音协领导者，已经捂不住其他声音了，更不能呼风唤雨、统领天下。他们曾经控制严密的刊物在与《中国音乐学》的对垒中，以其学术性差距而神色黯然。中国音乐思想界发生的深刻变革以及由此催发的探讨，助推了《中国音乐学》一步登顶。许多评论，名噪一时，成为经典话语。

这样的刊物当然要坚持。从2003年第2期开始，我出任主编，秦序任副主编，李岩任编辑部主任。如何维持刊物，是我上任后面临的第一道难关。问题的关键自然是：经费从哪里来？中国音乐研究所失去了昔日的经济来源，原来有录音棚，还出租房间，多少有些收入，现在这一切不复存在。刊物每期要一万元印刷费，邮局订数一千多，返回的钱不知何时到账，没有准日子，指望不上。当时乔建中在台湾讲学，尚未回来，我还不知道有一笔"杨荫浏基金"可以支配。杂志到了点就得发稿，等不得，怎么办？几个晚上，我没有睡个囫囵觉。

按当时院里要求，每家杂志需上交几十万，对于卖不出的音乐刊物，网开一面，不需交钱，但要养活三个人，即秦序、李岩、张春香（还有杨荫浏保姆的养老费）基本工资之外的所有附加部分。这个除了印刷费之外的负担，更是雪上加霜。

我不得不把"淬励工程"坚持下去。居其宏起的名号是个"文雅"隐晦的词，说白了就是"收版面费"！说起来可以公开但毕竟不能招摇的项目，能不能获得响应，心中也没数。解释起来尴尬又不得不面对的棘手问题，让我一直不敢面对。我征求王子初的意见，他告诫我："看到《中国音乐学》，外人就知道中国音乐研究所还活着，还能够发出声音。看不到《中国

音乐学》，音乐研究所就消失了。"告诫中的分量我懂得，必须直面现实。选择往往不是选择一条最好的路，而是选择最不坏的路。于是，我只能承担"收版面费"的坏名声。

从1998年开始，中国音乐研究所与天津音乐学院联合编辑出版《中国音乐年鉴》，完成了1998、1999、2000、2001、2002年卷的出版。我去请教郭乃安先生，他反问作答："《年鉴》是块牌子，中国音乐研究所保不住自己的牌子？"于是，从2003年卷开始，我们又背负起这个重担。

我渐渐意识到，其实维持一个单位的主要任务就是如何获得经费。这种音乐家本不擅长的经营，既让我懂得了体制，也懂得了责任。

集体记忆

"集体记忆"是法国社会学家霍布瓦克(Maurice Halbwachs)提出的概念。他认为，人之所以具有回忆，是因为个人记忆被定位于所属社会组织的集体架构之中。这种架构建构的记忆是一个人的主导思想。换句话说，个人记忆其实大部分来自团队，对于住在新源里筒子楼里可以说24小时生活于"集体"中的人来说，单位就是家，家就是单位，"集体记忆"更是无以复加。上面回述的乐器展，是我只身在香港做的事。没有人要求我这样做，也完全可以不这样做，但是什么动因致使我这样做了呢？平心暗想，大概就是与黄翔鹏、乔建中常年交往的结果。他们那种把所里的事当成自己的事，"以所为家、以所为业"的意识和行为，对我产生了潜移默化的影响，使我始终把中国音乐研究所当做自己的家，而且也的确是真正意义上的家。因此上面的回述大部分与单位关联。这份记忆既是个人的，也是机构的；既是个人记忆，也是集体记忆。记录个人历史并建构单位历史，其实就是不断调整以往的"宏大叙述"与"个人机遇"之间的适量比重。单位的"核心理念"折射于个人意识，因此，个体经历某种程度上就是"个体行为中的团队故事"，或者确切地讲，就是"个体表述中的集体记忆"。

2002年，我受命出任新一届领导班子。因为各种原因和不适，前代人纷纷离去，退休的、出国的、调离的，我隐约感到，是整理单位历史的时候了。随着前辈人和同代人隐退，甚至连搭档萧梅（副所长）也调离至上海音乐学院（2005年），我的隐忧越来越明确，也因此意识到，像我这样既熟悉前代人也熟悉前代事的人不多了。虽然力求任职端谨，把工作做好，但从萧梅调离的那一刻，我的想法变了：整理历史才是责任。在记录历史方面，我所能做的我不做，后人做不到；在学术研究方面，我做不到的，后人照样做。记录历史，是前人无暇顾及、后人力所不逮的事。中国音乐研究所的时间表翻到了这一页，历史规律谁也颠覆不了。我的任期正好处于"老一代"与"新生代"交替的缝隙，我不干，下一代人无法插手。整理所史，该排上日程了。

从无意识变为有意识。我陆续组织编辑了《曹安和纪念文集》（2006）、《黄翔鹏文存》（2007，相当于《全集》）、《缪天瑞文存》（2007，相当于《全集》）、《杨荫浏全集》（2009）、《20世纪中国音乐期刊篇目汇编》（2007）、《琴学六十年论文集》（2010）。接下来，与刘东升一起编辑《李元庆纪念文集》（2010，相当于《全集》，收集了李元庆的全部文论），《杨荫浏纪念文集》（2013）。

《李元庆纪念文集》的出版经费，由孔德墉负担。《杨荫浏纪念文集》的出版经费，田青与内蒙古自治区文化厅联系，由对方支付。因为申请出版经费需要第二年才能拨款，所以，2013年我在文化部艺术司申请的《杨荫浏纪念文集》经费，2014年才拨下来。于是，把题目改为《黄翔鹏纪念文集》。当时想把这个系列并列为"三部曲"，不成想竟把三位领航人的《纪念文集》都做成了。上述工作始于我出任所长的第二年，待我离任时，主要著作，基本出齐。夙愿大致成矣。

回放历史，既不想"神化"自己所处的机构也不想"魔化"机构所处的时代，更无太大必要因为个人参与而降低对"学术重镇"的赞赏声调。"国字

头”机构就是“皇家研究院”，因为一批顶级学者的品位而使身处其间的人都有了品位。国手不可能出现在传说里，只能存在于既定现实中，只能出现于国家机构中。且不说搞“音响测音”需要一流的仪器支持实验，从事历史的学者到哪里能够看到善本古籍？就算最不依靠图书馆、更多从田野考察获取资料的“民族音乐学”，也须依靠典籍才能做出符合国情的判断。一个单位积累的巨量资料的价值，就这样交汇于各个学科的基点上。

杨荫浏、李元庆、黄翔鹏、乔建中的时代，“猛将如云，谋臣如雨。”①学者齐聚一堂，组成了一个相互影响、风格接近的团体，没有哪个人不受影响。我们身上都有杨荫浏的身影，都有黄翔鹏的身影。他们做学问和做事情的方式，潜移默化，润物无声，没有人能超然团体特立独行，自己创立一套体系，那是天方夜谭。杨荫浏之于后人，有如“月印万川”。对于“月”而言，银光如泻，坦荡无私。对于“万川”而言，“月”却只有一个。后人成果，都有他的影子，都有团队的影子。杨荫浏在学术池塘的“二泉”上托起的明月，永远润泽着学术团队。

虽然中国音乐研究所“一所独尊”的时代已经过去，各个音乐院校都成立了音乐研究所(这些已成常态化)，但它的确上演过音乐史上超乎寻常的一幕。一个甲子，于2014年终结。月印万川，进入新一个轮回。

---

① 李少卿：《答苏武书》，[梁]萧统编、[唐]李善注：《文选》(五)，李培南、李学颖、高延年、钦本立、黄宇齐、龚炳孙标点整理，龚炳孙通读。上海古籍出版社，1986年，第1850页。

他人的书　他人的谱

琴学至上

——《琴学60年论文集》序

中国学术界能够称得上“学”的就绝不是一般领域，文学界把《红楼梦》称为“红学”，为什么不把老百姓心目中几乎享有同等声誉的《西游记》《三国演义》《水浒》称为“学”呢？因为只有《红楼梦》像百科全书，反映了整个封建社会的全貌，从衣食住行到儿女情长，从行为方式到思想信仰，包罗万象，宏细兼容，有玩味无穷、挖掘不尽的思想资源。同理，中国音乐的品种很多，能称之为“学”的却只有“琴学”。有没有“唢呐学”？有没有“二胡学”？没有。因为虽然对于老百姓来说唢呐、二胡更贴近，但吹唢呐的、拉二胡的是“下里巴人”。毫无疑问，他们像琴人一样敏感甚至更敏感，他们像文人一样从音乐中体会到艺术之美和人性光辉，但在旧时代，他们无力记写自己的感受和心灵史。琴人的不同之处就在于双重身份：既是琴人，又是文人；不光理丝操琴，打谱度曲，还舞文弄墨，著书立说。琴之于学，不光有弹出来的琴曲，还有写出来的琴论；不光有刻下来的琴谱，还有写下来的解题；不光有唱出来的琴歌，还有沉下去的琴品。乐思绵绵，文思滔滔，鸿篇巨制，粲然可观。琴学著述是传统乐论的巨大库藏，“琴学”的重要就在于积累了大量的文献和思想。古琴貌不惊人，拨出的第一声音响既不强烈也不撼动人心，然而“山不在高，水不在深”，中国乐器史上只有“琴学”一枝独秀，有完善记谱，刊印琴谱，积案琴曲，盈箧琴歌，系统理论，宏篇著述。

追根溯源，盖文人之功。

毋庸置疑，20世纪的变革不再是历史上惯演的天命轮回、王朝易姓，而是天翻地覆的变化，导致传统琴学衰落的一系列原因中最主要的，就是历史制度中的一个特权阶层的消亡。改造旧制度的战车碾碎的并非只是皇亲国戚参与刻印的琴谱，而是庞大的“士”群体以及他们所体现的文化特权。琴器之名被恭恭敬敬地冠以“古”字，一字定性，等于把“古琴”置于现实生活之前的“过去式”，推至古老时限，不复再有当下影响和主流效能。

1949年后，一个新的知识群体出现了。他们用最健康的方式恢复了琴学的合法地位并建立了现代琴学的基本取向，把跌向“封建糟粕”洼地中的琴学，再一次扶归到“艺术殿堂”的高冈之上。毋庸置疑，20世纪后的琴学已非原本意义上作为传统文人知识体系的琴学，而是体现着中国传统精神和西方音乐艺术的复合载体，隐含背后的无疑是持续一个世纪的新型教育理念：国学为主，傍依西学，由此获得了现代国家的学术合法性与学科话语权。吕骥、杨荫浏、查阜西、管平湖等一代音乐家，存亡续微，给予当代七弦琴以“幽兰”“潇湘”一样的品格与尊严。古琴复兴的路口上，标志性的“路牌”就是于1954年上半年(3月27日)成立的“中国民族音乐研究所”和下半年(10月10日)成立的“北京古琴研究会”(后者定性为“民间社团”，实际上是依附于前者的下属组织)。喜事并传，一年双惊。“古琴研究会”汇集了一批有志于琴学、志愿相同的献身者，具有极强的向心力。他们相与结侣，携手俱游，求琴索友，朝夕聚晤。社团影响了所有参与的琴家，琴家也给社团注入了生命力。中国音乐研究所和古琴研究会，瞬间就成为了集收藏琴器、汇集资料、打谱演出、研究出版、组织活动为一体的国家中心。杨荫浏、李元庆、查阜西、管平湖、王迪、许建等学者和琴家，以卓越的远见，着手于一系列意义重大的工作：建立琴会社团、收购琴器琴谱、召集演出雅集、普查琴人分布、采录琴曲音响、编纂琴学文献、组织打谱会议、举办鉴赏展览，六十年来，硬是把冷冷清清的琴学，变为众人瞩目的焦点。而后人对

两个并蒂相连的组织的记忆，也是从其对一股脑丢弃传统的纠偏行为和匡扶琴义的举措中植入当代乐史的。

中国音乐研究所和北京古琴研究会简直就是琴学复兴的“梦工厂”，萦绕其间的无疑是20世纪50年代的那股千载一遇、一心向上的昂扬风气。国家机构的优越条件，领导集体的众望所归，全国琴人的鼎力支持，成就了20世纪新琴学的一段梦境。琴家们查照册籍，翻阅秘谱，裁文匠笔，著述频出，一系列文献资料被源源不断地挖掘出来，整理成编，长长的书单，列举起来令人眩目。

国家机构让贫困潦倒的管平湖摆脱形役之累，获得了从油漆工到全国首席琴家的光荣，让查阜西获得了实现汇集全国珍藏秘籍、编辑《琴曲集成》近乎奢侈的夙愿。两位琴学领袖以个人方式反映出来的集体意志和文化先觉，以独特魅力吸引了一大批信仰者。编辑《琴曲集成》的创意与成果，无疑就是国家认定和权威昭示，它将一路下滑的“八音之首”的话语权，再次赋予琴学并使之重归本来就有的而且当之无愧的“至上”地位。文化自觉与国家名誉，以前所未有的力度覆盖了新一轮阐释，走向一元的“民族国家”核心理念，在乐器史资料整理领域终于绽放出第一片奇葩。也是时运舒畅，天人并应，一系列此前想都不敢想的事，一项项落到了实处。毕竟吕骥、查阜西是在20世纪50年代能够把话说进中南海最高领导层的人，于是，修资丰沛，琴家兹奋，一代琴人和学者共同把《琴曲集成》打造成20世纪知识分子最看重的音乐宝典。毋庸置疑，这累世大功都被琴家们情不自禁地与新机构的建立联系一起。

2003年，对于普通中国人来说并无异样，但对琴界来讲却是个值得记忆的年头。这一年，联合国教科文组织宣布“古琴艺术”列为“人类口头与非物质文化遗产代表作名录”。此事如石击水，产生了巨大波澜。几年过去了，从由此引发的一系列事件和社会影响来看，2003年的呼唤可以当之无愧地称为21世纪琴学发展道路的新起点。当初懵懵懂懂感到“水暖”的

中国音乐研究所，又一次预言了琴学新时代的到来。如果把中国音乐研究所1954年促使“北京古琴研究会”成立作为第一轮启动琴学复兴的重要事件，申报“古琴艺术”为“人类口头与非物质遗产代表作”就是第二轮的大力助推，这个学术机构命中注定要为琴学复兴做出不同凡响的贡献，承担复兴之路的光荣使命。

越来越密集的琴学活动，伴随“非物质文化遗产保护”氛围的酿成，使“瑶琴玉音”日益深入人心。以文化复兴理念来衡量国家软实力提升和传统回暖的就是2008年北京奥运会开幕式上把中国元素发挥到淋漓尽致的展示。国人再一次听到的古琴和昆曲，与宣诵的《诗经》和卷轴画形成统一格调。举世瞩目的鸟巢，把细微变为铺天盖地音响的琴韵，以雷霆万钧之力，回淹了丢弃自己的同胞。消解古琴先天优势的大众文化，正以公正态度恢复传统的标尺，逐渐形成催生琴乐呈现新面貌的强大动力源。不过几年，历史学家就可以重新评价这几年的琴学大事了，如同琴界把1960年“古琴普查”视为当之无愧的撬动事件一样，把2003年教科文组织的认定视为转变国人观念的启动事件已经不存争议。

当下，“多元化”和“去中心化”的思潮与价值诉求随处可见，人们似乎迫不及待地解构权威和传统，但有责任心的音乐家们怀疑，满世界都那么轻松享受的音乐是否陷入了不能自拔的流行泥沼？浮躁喧闹的边缘是否能够保留一片清净和永不退色的儒雅？这时，人们都想到了古琴，并且越来越认识到琴学的疗伤作用。坐在琴前，品尝淡定，倾听儒雅，找回家园。中国总得找到几样可以让匆匆奔向现代化的人稍稍定下心来触摸传统的器物，古琴就是一件拉得住人心、重若千钧的器物！琴学就是一片可以让人定气凝神、依枝栖息的精神家园。这件似乎同时连接着黄昏与朝阳的乐器，再一次潜入大众的沉思。

七弦琴面向大众，是历史性转折。关门闭户，孤芳自赏，导致观赏性和吸引力的锐减，当然是意欲发扬传统精神的精英们不愿意看到的，琴学危

机来自历史赋予的太多背离音乐自身发展的制度逻辑，最终摧毁的是大众对七弦琴与“知音”语源的好感以及国人在岁月中积累下来的对“众器之首”的心理依存。这些年来琴家们的努力，已经使七弦琴重新回到了普通人的话题中，再一次树立了乐器家族中的王者风范。

经历过对整个知识群体的精神考验，琴家们让六十年琴学复兴之路有了一处处可圈可点的长亭短亭。琴的记述与研究日积月累，成为当代音乐学文献中最丰赡的部分。不管记述中怎样存在一些因时代限制而有的极端，却都从不同层面揭示出六十年间琴家和音乐家对琴文化的理解，其中的许多真知灼见依然在现实中发挥作用。这也就是吕骥、杨荫浏、查阜西、管平湖一代人的可贵。他们以血脉、文脉，维护了琴学真身，虽然今日琴人已是生活在当代的另一群琴人，但琴器是真身，琴学是真传，文脉相传，血脉相通，观念大同。

《琴学60年论文集》主编林晨，执意把现代琴学的文献汇集一编，就是希望以完整面貌呈现一段金色时光。反映六十年琴学成果的文献，有些在杂志上，有些在文集间，有些在谱本中，有些还只有油印本，散见各处，很难查找。有些著作从来未曾刊印，早有传闻，如《琴学缀新》，是早就吸引过琴界目光的文献。主编搜选两年，校正摹写，排列成编，咸得其宜。辑录并非可有可无，而是事关当代琴学如何进一步书写或者传统琴学精神走向何处的问题。当下，连那些抄来抄去的参考书都被印刷得如此鲜亮，这些珍贵资料当然也应当“闪亮登场”。所以，我们感谢中国艺术研究院“非物质文化遗产保护国家中心”的资助，让纸张变脆的油印本重获生命，焕然一新，它们定不会让关心古琴命运的读者失望。感谢琴家和学者们的授权，使我们能够实现整体呈现的愿望。最后要感谢文化艺术出版社的责任编辑王红。毕业于中国艺术研究院音乐研究所的她，因为从业感情的倾斜，数年之内让中国音乐研究所的一系列著作陆续面世，让我们感到安插“卧底”在关键部位的重要性。

记录总在发生着，琴的故事也总在流传着，新琴学创造了一段属于自己的历史，这段历史既是理论探索的也是实践检验的，是一段历史中不同声音中的一个渐奏渐强的声部。六十甲子，山河入梦，人们自然会认同：近代琴史是一部充满温暖的历史。

原载《琴学60年论文集》，文化艺术出版社，2011年。转载于《中国文化报》2010年8月19日第6版，《人民音乐》2013年第4期，陈雷激《入门琴谱》，上海音乐出版社，2014年。

他的深度就是一个学科的深度
他的高度就是一个时代的高度

——《杨荫浏全集》简介

《二泉映月》让国人记住了创作国乐的大师华彦钧，也记住了记录国乐的大师杨荫浏。天籁之音已成传统的象征、举世公认的经典和“孤本绝唱”。只此一事就足以见得杨荫浏要把所有值得珍藏的传统保存起来的业绩，所以人们也就把他认为值得保存的东西与他的业绩一起保存起来。人们尊重怀念一位学者，就是因为他发现珍宝的目力。

杨荫浏之前没有人把民间音乐当作一门正儿八经的学问看待。如同王国维把戏曲当做一门学问看待于是有了“戏曲学”，如同郑振铎把俗文学当做一门学问看待于是有了“民间文学”，如同顾颉刚把民间传说当做一门学问看待于是有了“中国民俗学”，杨荫浏也认认真真地把民间音乐当作一门学问看待，于是有了现代意义上的“中国音乐学”。态度转变就是学科诞生的机缘，文化自觉的意识和敢为天下先的行动，就是开山鼻祖和一代宗师的根基。杨荫浏的过人之处就在于以一己之力把中国古代音乐史和传统音乐研究提升到一门学科的高度，而且推至前所未有的广度和深度。

这些业绩都收录在十三卷本的《杨荫浏全集》中。历经八年编辑，《全集》终于在采访阿炳六十周年(1950 年)的日子(2010 年)面世，其中包括作者从 1925 年发表文章至 1984 年去世期间的全部著述和记录的大量曲谱，时间跨度也是六十年。杨荫浏是中国音乐学界第一位以全集形式而且以

内容丰厚而骄人的学者，这是音乐出版史上从未有过的瑰丽无比的巨册，《全集》几乎囊括了音乐学的所有门类：音乐史、乐律学、古谱学、乐器学、琴学、考古学、乐种学、戏曲学、曲艺学、语言音乐学、西方宗教音乐、译著、诗歌、创作等，足见视野广泛，学殖渊深。

一代宗师不是以一本书享誉学界而是以系列著述支撑学科大厦的人。1949 年后，作者以连续每年数种著述的高产让学界震惊，产量大、质量高而且持续久，这个速度和耐力独步天下。写作论文与记录乐谱，相伴相生，书中带谱，谱中带论，谱论相和，交相辉映。他是音乐界写作字数、记谱乐谱、整理文献最多的人，密集时几篇文章、数种乐谱同时在写作和排版，数量占到当时音乐学成果的三分之一，无疑是不争事实。何谓大匠？翻翻《全集》目录就知道了。超量著述让一代宗师的桂冠当之无愧。他一个人就像一支军队，笔下集约了千声万律，百万雄文，某种程度上说，中国音乐学界要以整支队伍与其抗衡。

《全集》让人看到了文化清理者一生记录的超量音乐，那是一个个音符、一首首曲牌、一套套乐曲积累而成的惊天财富。杨荫浏一生处于“三千年未有之大变局”(李鸿章语)，破国亡邑，储夏鼎沸，清王朝衰落，持续半个世纪的战乱，1949 年以来诸种观念的交锋。面临文化生态的急速转型，他清醒地意识到，农业文明以及连带的传统文化是一笔不应与封建制度一起被抛弃的财富。他知道家乡有什么，扛着沉重的钢丝录音机回乡时，确信可以满载而归。他果然满载而归，带回了《二泉映月》！成为以录音记录历史而享誉终身的第一位学者。这次采访不过是惊鸿一瞥，接下来的系列采风更让人吃惊：定县子位村笙管乐、智化寺京音乐、西安鼓乐、单弦牌子曲、湖南音乐普查等等。他明白自己的使命，栖息家园，埋头苦干，硕果累累，粲然可观。不但是他的见识，而且是他的幸运，处于传统文化生态最佳时段的收集者盆满钵盈。可以说，即使后来有同样勤奋者，也不可能见到只有当时才能看到的原生文化景观，收集如此海量、永不复生的传统。那是

历史巨变期百年一遇的回光返照式的蔽天光焰，甚至可以说，铺开谱纸，仅仅记录就能名垂青史。任何传统音乐的研究者都要感谢数个乐种、曲种的调查由他独立完成以及由他的团队一起参与完成的记录。

此前，没人知道音乐学家是干什么的，更没人重视这个行当，没有记录民间艺人的曲谱和录音，更没有左一声右一声呼唤保护民间音乐的学术行为和政府行为。《二泉映月》让人知道了这些扛着录音机到处跑的人是干什么的。一曲奏罢，全都改变了！他让民众知道了一个古老而又其命维新的学科到底有没有用。

20 世纪前半段，西方音乐铺天盖地，从事西方音乐的人十分吃香，弹钢琴、拉提琴、讲肖邦、论老贝，头罩光环，身披霞光，处处被人仰视。从事国乐者，土头土脸，自惭形秽。遭遇一室，前者趾高气昂，后者不声不吭。但在音乐学领域，研究民族民间音乐的学者的地位却大不一样。判若两境的区别就是因为有杨荫浏、吕骥这样的一流学者和领导人撑腰。有这个立点与没这个立点很不一样！有了杨荫浏，从事中国音乐研究的学者就能摆出一副架势，不但不觉得低人一等，反而雄赳赳、气昂昂，一副引领学术前沿的态势。这就是杰出学者的力量，把原来让人看不起、在西方音乐一统天下的大语境中土生土长的学科抬到令人仰视的地位。毋庸置疑，力量来自研究者的丰硕成果。看看音乐学家的书架，中国人研究国乐的成果比起中国人研究西乐的成果不啻数百倍：三十多部中国音乐史（不完全统计），数百种民族音乐学专著，无计其数的学术论文，以及像长城一样码开的五大“民族民间音乐集成”、《琴曲集成》（30 卷）、《中国音乐文物大系》。这个背景大家想过没有，这批成果让后人研究的起点站得很高，腰杆子很硬！

杨荫浏的最大贡献和最高成就当然是中国音乐史。若问《中国古代音乐史稿》之前与之后有何区别？学术界的回答斩钉截铁：天壤之别！杨荫浏对于历史的关注、判断和书写，彻底超越了从文献到文献的旧籍模式，让沉默的哑巴史唱出了欢畅大曲。他一生写了两次音乐史，1949 年前写了

《中国音乐史纲》,1949 年后写了《中国古代音乐史稿》。历史观也因此划为两个时段:1949 年前,采用科学世界观,傍依西学乐律;1949 年后,采用唯物历史观,定位音乐实践。两次转向,第一次借助科学,第二次借助哲学。作者完成了从世界观到史学观的转变,也完成了古代史学向现代史学的转变,把从具体研究到整体系统自我升级的起点和支点,建立在音乐实践的基础上,因而日新月异,德望素隆。自幼学习乐器和昆曲的实践,使他轻而易举跨越了史学窠臼,一步迈进实践空间。西方科学思想又使他借助现代手段,把古老的乐律学带入科学实验。当杨荫浏修史时,一颗鲜活的灵魂开始跳动,他用音乐实践和科学实验的双桨荡起了史学巨舟,从此沉闷的音乐史充满了传统音乐的朗朗声韵。一系列采访就是新型史学家为构筑有声历史积累鲜活材料的一个个立点和触面。

修史是项需要长期思考才能完成的艰巨事业,既非一春,也非十秋,需要毕生守持,乐此不疲,非如此不足以成大业。一旦树立起宏伟目标,就会建构前无古人的蓝图,凡有如此超拔精神者,都要耗尽毕生精力,"终身不可变异"(章学诚语)杨荫浏好像天生是为音乐史而生的,"敢直其身,敢行其意",是少见的将个人意志贯穿到底的性格坚定者。班固撰《汉书》,"潜精积思二十余年,至建初中(约公元 82 年)乃成。当世甚重其书,学者莫不讽诵焉。"①顾炎武《日知录·著书之难》道:"宋人书如司马温公《资治通鉴》,马贵与《文献通考》,皆以一生精力成之,遂为后世不可无之书。"②以此转赠杨荫浏的音乐史大致不错。

杨荫浏与同辈站在同一领域,同样的研究对象,同样的研究条件,同样的时代氛围,加上同样的社会规则和生活背景,所有这一切都告诉后人,学术地位一如公平竞争的足球,杨荫浏做出了同代人没能做出的业绩,就是

---

① [宋]范晔撰、[唐]李贤等注:《后汉书》,北京:中华书局,1965 年,第 1334 页。

② [清]顾炎武:《日知录集释·著书之难》(中),黄汝成集释,栾保群、吕宗力校点。上海古籍出版社,2006 年,第 1084 页。

因为一生对活态音乐不弃不离的态度，他在音乐史中储存了一世激情，铸就了无愧于一生一世情有独钟的音乐和历史的壮丽史籍。

《全集》中的许多文稿从未刊诸枣梨，许多曲谱一直保留着首次面世时的面貌——由作者手刻蜡板、油印装订。其中首刊的重要文稿当属《国乐概论》（成书于 1943 年 6 月），这是 20 世纪专业音乐院校的第一部传统音乐教材，之所以被漠视，不是因为内容而是书名。1949 年后，大陆一律避开了与“国民政府”相关的“国学”“国立”“国乐”等字眼（像章太炎《国学概论》等难免不遭此厄），大家只能眼睁睁看着因为沿用“前朝”概念，扼杀于襁褓中的教科书。篇幅上与《中国音乐史纲》相仿佛的《国乐概论》，把传统记谱法全部捉置一处，博征典实，反复沉潜，务求名实之变而后可。工尺谱解读、减字谱规律、文字谱来源、框格谱、唐宋“大字谱”，被二百余页的概论轻轻点破，可谓“乐谱学”的第一次系统叙述。写于 1943 年前的教科书，放在今天，读者会不会觉得“过时”？现在看来，如同沉默了半个世纪的《国乐的前途及其研究》重新发表引起的学界震动一样（1989 年《中国音乐学》第 4 期），它也许会让人大吃一惊，油印于 1943 年的教科书与隔绝了半个世纪的论文一样，将重新进入音乐学的关注视野。

编辑体例上，编委会把作者编辑成册、单独出版、独立成卷的著作，遵循原例，汇为一卷。第 1 卷《中国音乐史纲》《国乐概论》；第 2、3 卷《中国古代音乐史稿》（上、下卷）。论文分为“传统音乐”与“乐律学”两大类，按发表时间排序。第 4 卷是传统音乐论文，第 5 卷是乐律学论文。部分论文曾辑为《杨荫浏音乐论文选集》，写于 1949 年前的短文，赖之以存，也为成卷提供方便。作者最杰出的学术思想和体现技术分析能力的篇目都集中于此，如乐律学集大成者《三律考》，乐器学范文《笙—竽考》等，已被学界视为 20 世纪的经典。

第 6 卷“乐种研究”，辑录了第一次被记录下来的乐种《定县子位村管乐曲集》《智化寺京音乐资料》《陕西的鼓乐社和铜器社》和工具书《业务参

考资料十二种》。除《管乐曲集》于1952年出版过，其他三种都未正式出版，尤其《业务参考资料十二种》，是被压了太长的工具书，不是没人了解，而是“技术至上”受批判的时代不许出版，但它是认真做事做出来的奠基性成果，提供田野考察和乐种研究的杰出范例。且不说由此改编的《民间音乐普查手册》成为五大音乐“集成”出台的第一扶手和推手，就是后来出版的《非物质文化遗产普查手册》依然离不开这个底本。其实，从未出版的油印本一直是中国音乐研究所的研究人员外出采访随身携带“备稽检而供采择”的手册，当然也是首选教材。

第7卷，有1949年前作者整理的大量曲谱《雅音集》(第一集、第二集)，1949年后翻译古谱的典范《宋姜白石创作歌曲研究》和著名的《阿炳曲集》；第8卷《苏南十番鼓曲》(又名《苏南吹打曲》)《十番锣鼓》，是作者下功夫最多的家乡乐种的调查与曲谱记录；第9卷，收录了曲艺音乐的第一次全面记谱《单弦牌子曲资料》《单弦牌子曲资料集》。

第10卷包括戏曲、曲艺、器乐、民歌四类，汇聚了《〈闲叙幽音〉琵琶谱》《三弦谱》《五台山僧寺流传宋时乐谱》《昆剧吹打曲牌》《关汉卿戏剧乐谱》《西厢记四种乐谱选曲》《元王伯成〈天宝遗事诸宫调〉拾残寻谱》《内蒙曲集》《民歌曲集》。这些乐谱，大部分没有正式出版，特别是杨荫浏亲自抄录、收藏，在研究宋代词人姜白石俗字谱过程中起过关键作用的《五台山僧寺流传宋时乐谱》，几乎是所有音乐史研究者渴望一睹的珍贵资料，《〈闲叙幽音〉琵琶谱》也是杨荫浏抄写的竖写工尺谱，为提供参考，保持原貌，影印出来，以飨读者。

第11卷，有民族器乐《文板十二弦谱》《变体新水令》《民间器乐曲选》，古琴类《古琴曲汇编》《潇湘水云》、中英文对照的《琴谱》。1956年，中国音乐研究所进行第一次大面积音乐普查，并于1960年出版了《湖南音乐普查报告》。由于禁忌，宗教音乐类的重要文献《宗教音乐》《佛教禅宗水陆中所用的音乐》《仪式音乐》均未收录，加盖上“内部资料”的“定语”，内部油印。

杨荫浏在普查期间所作的主要工作就是记录浏阳县祭孔仪式音乐，隔了这么多年，我们终于可以把学界频繁引用的全文出版，去圆杨荫浏四十年前的梦。可以安慰记录者的是，改革开放和非物质文化遗产保护工作开展以来，孔子的家乡又恢复了祭孔仪式。谁也没见过的仪式用乐，或者说唯一可以依据的音乐资料，就是他记录的"丁祭"仪式报告，同样经历过战争的韩国、越南同行，也在恢复祭孔时，把他的记录奉为圭臬。

第12卷《普天颂赞》。读者多半会震惊且感动于这部厚厚的赞美诗歌集，这是作者花了十年时间（而且是最年富力强的十年）的结晶，使人们认识到学贯中西的学者的另一面。杨荫浏对现代音乐史做出的最主要贡献，可能是这部一个时期学术界无法谈论因此避而不谈的赞美诗，比起只有学术界欣赏、印数不过数万册的中国音乐史，这部乐谱的印数不啻高过数百倍，传播范围遍及整个华人世界。自西方传教士进入中国但没有统一定版的赞美诗乐谱，从此有了符合汉语四声字调的翻译和定腔定字，满足了社会需求，某种程度上还为中国现代文化的统一默默发挥着作用。

第13卷包括基督教音乐的介绍文章、翻译文章以及作者唯一的诗集《心声》，部分创作歌曲。最后附录华蔚芳整理编辑的《杨荫浏年表》，拍摄于不同年代、颇能反映作者不同时期风采的照片。

有些单独发表并收入集册的论文，如《工尺谱的翻译问题》，单独发表于《民族音乐研究论文集》，后收编于《业务参考资料十二种》。为保持完整性，收入《业务参考资料十二种》。每篇文章末，附上初次发表的刊物名称、年代、期数，转载于哪家刊物的名称和时间，收入各种文集和选集的也一并列出。可以确定写作年代的，附记写作年代。作者与其他人合作的，篇末写上"署名：某某"。

整理持续六十年的著述，无论是迄今为止出现过的记谱方式（减字谱、横排、竖排、斜写的工尺谱、俗字谱、律吕谱、框格谱、简谱、五线谱）还是20世纪初期流行的标点符号、演奏、表情符号等，均属不易，《雅音集》第二册

简谱下，全部排列琵琶演奏记号；《文板十二曲》的工尺谱旁，也标有演奏记号，五线谱下面采用四线记录演奏符号。这类符号，已经退出历史，只能影印。古琴减字谱，如原书清楚，也扫描影印，五线谱与简字谱合璧式的，也都予以保留。部分乐谱重新制版，当然，这项工作须靠种种技术支撑。为了把《国乐概论》无所不包的乐谱忠实再现，温州大学的陈克秀教授在计算机上花了整整两年时间。文字乐谱相间的，采取结合方式，《工尺谱浅说》原为竖排，为方便读者，文字部分横排，工尺谱保持竖排。影印乐谱涉及的繁体字因无法改动，一仍其旧。我们不得不面对现代排版技术的难堪，许多乐谱和演奏符号，反不如刻版时代方便。当然，大部分乐谱重新排印了。

需要解释的是，《全集》中的许多资料并非杨荫浏一人所为，身为中国音乐研究所所长，他主持了许多项目，由研究和资料人员共同完成，特别是与之终生搭档的曹安和。可以说，曹安和参与了杨荫浏著述大量乐谱和资料的整理工作，没有两人的默契合作，难以达到现有数量。20 世纪 50 年代，同事们共同合作不计名分，自然无从分辨谁记录、记谱、整理、执笔（即使有像单弦牌子曲注明文彦记谱），虽经杨荫浏校对，但都是多人合作的结果。这好比杨荫浏把思路交给搭档曹安和，搭档曹安和又把任务布置给同事们，共同提炼之后，又把终审权传回杨荫浏。“千金之裘，非一狐之腋；大厦之材，非一丘之木；太平之功，非一人之力。”①英雄陈力，群策毕举，诸如此类，说不清谁是谁的。讲究“集体主义精神”的时代，完全独立的成果既不可能也不可信，团队保证了有效产出，其中包含了默默无闻又彼此融洽的合作。尊重历史当是后人理解这类文本的前提。原书中有参与者署名的都予以保留。

今天有条件汇总全集，使后人对一代宗师有整体性仰视，真是令人愉快的事。学术界要感谢为“杨荫浏基金”捐资的世界各地的音乐家，感谢江

---

① 王子渊：《四子讲德论》，[梁]萧统编、[唐]李善注：《文选》。李培南、李学颖、高延年、钦本立、黄宇齐、龚炳孙标点整理，龚炳孙通读。上海：上海古籍出版社，1986 年，第 2252 页。

苏文艺出版社，他们使得杨荫浏的著作能以完整面貌呈现于世，嘉惠学林，梯航后学。

这绝非是一套时髦的书，而是经久耐读、慢慢品味的著作，不会有人一口气读完，也不可能一下子读懂，但一定会有人继续去读。对于持续六十年写作的《全集》，编辑者坚信：再过几百年还会有人读。音乐学将伴随《全集》与作者同行，并因阅读而更加丰富、更加冷静、更能识破肤浅与假象，让时间的长河和时间艺术的长河考验我们的编选。

杨荫浏是20世纪最伟大的音乐学家，他使古老的音乐学另起炉灶，改弦更张，每一个从事该学科的后人身上，都会多多少少看到他的影子，无法忽略开山者放射全域的光芒。如同《中国古代音乐史稿》的高度不仅是杨荫浏的高度，而是20世纪中国音乐学的高度，整个国家历史学科积累的高度一样。“罗马不是一天建成的！”所以，可以肯定：他的深度就是一个学科的深度，他的高度就是一个时代的高度。

原载《人民音乐》2011年第11期，转载于《中国文化报》2011年3月31日第6版，《杨荫浏纪念文集》，文化艺术出版社，2013年。

两渠活泉　一塘云影
——读田青《禅与乐》

一个领域常常因为出现了一两位杰出的学者和一两篇洞解精详的论著而呈现出另一番天地。一个人物、一篇论文、一本专著，可以使一个领域整肃焕然。在宗教音乐研究领域，田青就是这种改写整体状况的学者，其硕士论文《论佛教音乐的华化》就是这种论文，而新著《禅与乐》也称得上是这类专著。如果说20世纪大半个时期的荒芜反衬了第一位拓荒者的身影，反衬了具有拐点意义的硕士论文，那么这本专著之令人瞩目则不是因为前景荒芜而来的反衬，而是因为作者持续有年、参悟体验的敷弘体理和精致表达。

经历百年积淀的中国音乐学应该出现一些从根基层面引发具有总控性基调的论述，期待有人拨开百年乱相，站在历史高度，收结凝聚。20世纪90年代以来，学界拨乱反正，基本认同了儒释道圆融为中国艺术发展主脉的理念，但此类关乎大体的理念在音乐界未得充分阐发。刚刚出版的《禅与乐》，我们看到了这样的深度切入和包容视野。

一般人或许朦朦胧胧地感到禅与乐的相互渗透，但具体事项、具体程度无从谈起，遂成同迷之局，正如田青数次提到的"禅与乐"似乎都"不可以义解，不可以言传，不可以文诠，不可以识度。"儒释道如何融通、体现于音乐形态之中？《禅与乐》以巨细兼备的叙述和框架，展示了禅宗如何从大一

统的礼乐文化所笼罩的世俗社会与外传佛教的容受过程中顺势推演，又以何种方式融入中国人的音乐观念和行为模式，并在与儒道两家的相互渗透中，把一个多元文化格局中的艺术圆融形式托举出来，使读者对禅与乐的诸般面相有了直观立体、真实可辨的认识。

全书分为数章，第一章“中国人的宗教观和音乐观”，第二章“白马东来”，第三章“活泼的禅心与流动的音符——禅与音乐的相似性”，第四章“禅风乐韵”，第五章“禅者：在山水与音乐之中”，第六章“禅曲探珠”，第七章“中国音乐向何处去”。

作者先把中国本土的宇宙观与两千年大跨度间宗教传播的历史线路图摆出来，说出中国人缺乏“宗教精神”和儒家的宇宙观无非是想告诉读者，与西方宗教不同，自佛教入主中原便从本土经验出发，卓有成效地建构了一套不但与中国人的宗教观而且与中国人的艺术观相衔接的表达体系。第三章为全书转折，作者指出：“音乐形象的模糊性、多义性，与禅宗公案的不可确解，也有着惊人的相似。”“那种在乐声中‘怦然心动’、似有所得的感觉，极像禅宗所说的‘顿悟’——在刹那间豁然贯通、洞若观火。”道出了中国人把音乐作为类似宗教追求平和内心的精神支柱这个基本支点，因而合理演绎出音乐与禅宗的对接点。

接下来，作者以一系列具体事例，向读者展示出禅宗如何体现于音乐事项中。音乐家往往强调技术而忽略暗藏背后支配其所以然的宇宙观，作者通过音乐形态不同触面的剪切让读者看到，为什么中国的单声旋律如此发达，为什么节奏形态常呈现行云流水般的散板，为什么传统乐曲多有标题且多山水意象，为什么中国音乐崇尚“简约”且发展为“清微淡远”的审美追求，为什么中国人对王维、白居易、苏东坡等文人兼琴人的群体情有独钟。一系列现象的背后就是佛教文化、特别是禅宗理念的深刻影响。千年中国，乐事如麻，作者括尽幽隐，事理双切，采用了让一般读者容易理解的方式，让即使不懂音乐技术的读者也能体会呈现于表象中“禅与乐”之间的

联系和玄机。

音乐学人中具有除音乐学之外另一门学科知识的人不多，并驾齐驱、应付裕如者更少见，而音乐技术也使其他领域的学者无法进入这一几乎与其他学科隔绝的“谱系”。田青常年从事宗教文化研究，信手拈来的大量宗教历史知识，为论说搭建平台、展示禅与乐联系的史料、诗词，不但可见作者日积月累的功夫，而且为把两股活水引入一片方塘提供了天光云影般的流畅。无须说，作者切入主题的深度和广度来自这两种力量，本书特点也在于此。凡音乐有一现象，作者必引乐入禅，反复论说，归于至当；凡禅宗有一学案，必援禅证乐，畅说而后止。托马斯·弗里德曼(《世界是平的》作者)说：“典型的创新就是掌握了两个或更多领域的人，运用一个领域的框架，予另一领域以崭新的思考。”作者大半生的对宗教文化的体悟和对音乐事业的投入，创造了打通壁垒、天地一新的表述，赋予禅与乐以意象交映的双重光辉。

全书最后，离禅谈乐，由此可见作者的突进是以近些年深度参与社会实践从而深化学理的助力。社会实践涉及的越来越辽阔的范围和因之形成的视野，无疑是作者不断写出新作、唱出新主题的生命之源。如同三十年前他走进五台山采访佛教音乐时生命被重新定义一样，二十年后，他走进非遗保护的广阔领域时，学术生命被再次推向崭新高度，走上一条学理探求与社会实践双镳并響的道路。生命如果与时代的迫切需求联在一起，就会演绎为一首晓畅大曲。每遇质朴的民间艺人和清新的民间音乐，田青的生命就会盎然喷发，对古典文化挥之不去的隐秘依恋瞬间化为浓烈的诗情和高亢的音腔。他不比其他人更早地接触民间僧人梵呗中的呼吸和心跳，然而，他却比任何人都最早地揭示出这些音乐的价值，让人知道音乐史的主角就是太行深处、五台深处的牧羊倌和吹鼓手。今天，他能够断之于心，笔之于书，让读者看到源自活水的新著，无疑就是来自这一系列社会实践的深度参与。音乐学界缺乏能够与整个社会科学比肩、喊出振聋发聩声

音的人物，田青借着“原生态唱法”的论说、“非遗”保护观念的普及，让整个学术界反思“科学”，敲响对20世纪整个音乐界迷信“科学”、改造乐器、编配乐队、崇信“科学唱法”的警示钟。这些振聋发聩的呼唤让整个社会侧目，也是该书后两章最畅快淋漓表达的主题。他以不能让音乐学获厕于学林为耻，因而令音乐学有光，其躬行践行赋予音乐学敢为天下先的亮彩。无论是“原生态”观念的高涨还是“非遗”观念的普及，音乐界都走在了前头，成为当代学术巨流中一股引领发展方向的强大源脉。

新著吸引人的地方当然还在于作者的文字一贯具有的激情和隽永，说不清道不明的禅意和乐感，瞬间找到了承载实体，顿悟与琴音之间的连接即刻找到了一种经典表述。作者在文字中创造了音乐的另一种生命，创造了禅悟的另一种生命，也创造了学术的第二生命。

理论家往往在成熟期总结早年介入的研究领域。经年培灌，心浸多年，博赡而能贯通，因而超越材料，文避枝蔓，不求引据浩繁，旨在夺领大势，固多精凿之论，且因已着先鞭，有了策马奔腾的快意，呈现元气淋漓之象，对当下现象的勾连也有了通盘思考的进路。从第一篇宗教音乐研究论文至今三十年，作者没有离开学术原点。此书积十年之功，精神贯注，提炼总括，终成巨川，汇集了田青面对音乐、依傍禅宗、阐扬创发的一系列丰富的学术思想。

原载《人民音乐》2012年第6期，转载于《文艺报》2012年2月27日第4版，《人民政协报》2012年2月。

一辈子做一件事　一件事做一辈子

——《西安鼓乐全书》述评

中国音乐学界积几十年之功而成的著作不多，杨荫浏从1942开始撰写《中国音乐史纲》到1982年《中国古代音乐史稿》成书，勉精励操，不遑宁息，倏忽四十年，完成了中国音乐史的奠基之作。缪天瑞的《律学》从1947年初版到1996年最后增订，整整跨越了半个世纪，打造出一门学科的标志性教科书。以生命代价换来的往往是后人对一门学科与一位学者的必然联想，他们的名字与人类追求的某项伟大事业相联，其人其书具备一份特殊的凭信和权威。2009年，李石根《西安鼓乐全书》由文化艺术出版社出版，这部皇皇五卷本、包括记录翻译的七百首曲谱、三百三十余万字研究论文、数十帧珍贵图片的著作，如同上列学者的著作一样，从1952年步入门径到2009年成书，从作者30多岁到90高龄，耗尽了作者半个世纪的生命，成为音乐学领域又一部穷毕生之力而为的著作。

李石根在资料整理与学术研究方面的建树，音乐学界从未有过争论，《西安鼓乐全书》不是那种非要等时间老人剔伪存真、淘汰剔除几十年甚至上百年才能认识的著作，但作者却是要经历几十年磨炼直到生命最后时段才被历史定位和造型的人物。一个人从开始具备一种强烈使命感和历史意识去完成时代赋予的工程，就会自觉不自觉地采取一系列永不停止的行动，像起跑的过山车，启动之后就要一冲到顶。这是知识分子的自觉，没人

要求他这样做，可他却觉得必须做，因为他知道，只有他能做。

1953年夏天，西安郊县的民间鼓乐社迎来了第一批北京的音乐学家，中国音乐研究所所长杨荫浏和简其华、孟杰、苏琴，接到李石根的邀请信，前去考察刚刚发现的乐种，其时，李石根已经开始着手这个命中注定需要他的乐种了。杨荫浏和同事们听了演奏，录了音响，量了乐器，拍了照片，其后，完成了《西安铜器社》《西安鼓乐》的采访报告。这次采访和糅合二集的调查报告是划时代的！

中国人对于西安有种特殊感情，因为那里是历史上两个最值得自豪的朝代“强汉盛唐”的国都，也是中国人之所以称为“汉人、唐人”的原因所在，尤其有着那么多被诗人用最精彩、被后人禁不住传送了一千余年的诗句描绘的音乐故事的地方。杨荫浏、李石根等一代学者所做的事，就是从民间遗存的音响中重构一部活态的盛唐音乐史。他们在西安找到了被历史遮蔽和遗忘的人群，这些人继承着曾经存在过而且代代沿袭的知识。在官修正史和宏大叙述中，他们的身影以及其身影意味的知识都被抹去了，事实上他们从来没有放下笙管，也从未忘却笙管中储存的知识。杨荫浏、李石根赶在像马踏飞燕一般飞驰而过的历史脚步之前，及时地铺开了谱纸。历史的声响没有留下空白。

这次采访建立了一个新的领域，成就了一批20世纪中国音乐学最踏实、最杰出的乐种研究成果。李石根从此再也没离开过西安鼓乐，西安音乐界也从此成了该领域的专功之地。学问之事，贵能独往，耐得住寂寞。老人家俯身民间，请疑问难，发誓要把这件事弄出个眉目来。他披览史籍，造访民间，心织笔耕，编目不辍，抄写翻译，听辨修订，这是一项需要像母亲对待孩子一样没日没夜、没完没了的工作，尤其那些根本无从对照的乐律学知识，加剧了疑案的复杂琐碎，也是考验学者的耐心与能力的试金石。在寂寞中挣扎的著书人，“绝宾客之知，亡室家之业”，日夜思竭，远离市声，执着于对历史和真相的译谱与还原，如此俯身，一晃就是半个世纪。

乐谱是种极为特殊的也是唯一保存音乐传承真实性的媒介，比之文字更鲜活的是，它可以通过音响直抵原创者的心灵“现场”，“解压”当事人的心声。没有掩饰也无法掩饰，没有改造也无法改造，没有造假也无法造假（造假者绝不会干这项绝无好处的行当）。追溯事发现场，就是乐谱作为传承媒介的天赋使命。超量的译谱与记谱，无疑是《全书》的最大篇幅，也是这部以保存历史真声为旨的著作最有价值的地方。作者把民间抄本，一一寓目，猬集诸事，不假他手，力所能及地亲自翻译了几乎所有单曲（起、拍曲、耍曲、歌章）、套曲（套词、北词、南词、大乐、赚、鼓札子等）。不需加添任何成分便凝重异常的曲调，将源自盛唐气象的庄严肃穆，毫无保留地赋予了八百里秦川上的西安人。

几十年来，李石根一口气发表了百万言令学界信服的论文，影响最大的有《唐大曲与西安鼓乐的套式结构》《中国古谱发展史上的一次重大改革——泛论工尺谱的产生及其形成过程》《西安鼓乐的民俗性与宗教音乐》《日本雅乐与西安鼓乐的比较研究》《一种特殊的小三度调式对置——关于中国与日本民间音乐音阶血缘关系的验证》《西安鼓乐中音阶变异》等。

他的著作代表了自西安鼓乐作为一门学科分支建立以来的最高研究水平。因为贴紧民间，习谱按韵，千嚼百咽，搔首苦心，因而能见人之未见，明人所未明。正是融入古典的平静和半个世纪的坚守，使李石根在此领域推重当代，荣显未来，大概也正是投入与积善，薪传鼓乐精神的自觉使命和果敢担当，使他得享高寿。立足家园，心无旁骛，是他整理遗产需要的平淡背景，虽然其中透发出了让人心潮难平的未加回报的冷落气息。

研究西安鼓乐的学者已有几代，然而第一代代表人物李石根永远具有无法逾越的地位。没有人如此痴迷了，再也难找花上半个世纪专心致力于一件事的心思了。他顶住了一次次足以让人精神分裂的反复重来的折磨，“文革”十年的禁绝，研究经费的蹈空，台湾投稿的退回，出版无望的叹息，他甚至动了像隋代大音乐家万宝常一样把终生撰述付诸一炬的念头，差一

点重复千年惨剧的抱怨就是作者心如死灰的绝望呼喊。今人再也不想看到因为经济上的捉襟见肘而生的耽误构成威胁学术的灾难，那是一次次付出惨重代价换来的教训。但老天爷偏偏留下不遂人愿的遗憾，让翻译了一辈子乐谱的人看不到自己的终端成果。他那句不见到成书“死不瞑目”的话让人心疼！大概还是应着太史公的那句老话，劳神苦体，不折腾到这个份上，历史就不让人成就最后的不朽大功！

2009 年 9 月最后一天的最后几小时，正当中国人都热热闹闹谈论着观看六十年国庆阅兵式，“西安鼓乐”成功申报联合国教科文组织“人类非物质文化遗产代表作名录”的消息传了回来，也在此时，92 岁高龄的李石根老人耗尽毕生精力编著的《西安鼓乐全书》在文化艺术出版社装订成书，对于世界上最古老的乐种“西安鼓乐”以及热爱这项文化遗产并从事传承、保护、研究的人来讲，这真是个喜气临门的日子。

那天下午，在文化艺术出版社编辑部成堆的书籍中，责任编辑王红正忙活着给来自西安的老师把五卷本《全书》装入纸箱，她担负着为老人报捷送喜的使命。我无法想象期待了一辈子的老人家第一次触摸书封时是什么样子，只听说李先生喜极而泣，抱着墨香未干的《全书》亲吻，这个让在场的明眼人动容的场景真是不作美的天公刻意戏弄吗？视力衰退到看不见编印精美著作的作者，只能用手抚摩，用心感觉，这结果无论如何都太残酷了！人生酸楚，绝世之憾，莫过于此。举国同庆佳节、举音乐界同庆西安鼓乐“申遗”成功的热闹背后，我们却不禁听到隐藏在祝祷背后的凄凉酸楚和旷世叹息，听到老人看不到终身付出的成果而生的仰天哀鸣。可以告慰的是，《全书》印制精美，远远超过他参与编辑的《中国民族民间器乐曲集成·陕西卷》。他一手缔造的“经典”让 2009 年的整个音乐学界感到震动！

一辈子做一件事，一件事做一辈子！你说值不值？或许真用得上张爱玲那句话：“爱就是不问值得不值得。”

感谢“中国非物质文化遗产保护中心”常务副主任张庆善的拨款，把该

书列入“非物质文化遗产保护丛刊”项目之中，感谢西安音乐学院赵季平院长、罗艺峰副院长的鼎力支持与追加投资，感谢本书的执行副主编、中国艺术研究员音乐研究所李玫研究员对母校的一片深情和对西安鼓乐这份自觉承担的责任，感谢文化艺术出版社的责编王红，使这部卷轶浩大的著作能够赶在这个时候面世。

审视一个学者、一部著述的历史就是审视学科史，关怀投入生命的学者就是关怀我们自己，它有助于后人理解一段特殊时代学术道路的艰难并获得某种历史感。《西安鼓乐全书》中的几篇序言，就是这种关怀的体现。吕骥写的《总序》(1991 年)，黄翔鹏写的《社会生活、历史源流与律调谱器》(1991 年)，饶宗颐写的《西安鼓乐俗字谱的研究与解读》(1989 年)，刘恒之《西安鼓乐译谱总编》(1991 年)，赵季平《书路虽艰难，乐史已灿然》(2009 年)。五篇相隔十八年的序言，把翻开书页的人带到了同一空间中的两个时段中，也把一位学者的命运放入了两种运势中，人们不仅看到了个体生命与一门学科的兴衰隆替，而且看到了文脉的传承与国运的高涨。从杨荫浏、李石根等几位学者初涉宝藏到一大群学者相互支撑的西安鼓乐研究队伍，从油印考察报告到皇皇五大卷的论文和译谱，从当地百姓的首肯到联合国教科文组织的认定，其间的经历都能从摆在面前的《西安鼓乐全书》中品味出来。后人阅读“常思奋不顾身，以殉国家之急”的学者花费数十年完成的著作，都会投以尊敬的目光。今天，我们把这样的目光投向李石根先生。

附言：2010 年 4 月 20 日，就是全国人民向青海玉树地震死难者举哀的日子，罗艺峰教授发来短信，李石根老人于当日晚上 8 时仙逝，终年 92 岁。本文曾在中国艺术研究院举办的“生命为鼓乐燃烧——《西安鼓乐全书》首发式”上宣读，发表于此，以为李石根先生祭。

原载《交响》2010 年第 3 期，转载于陕西省文联内部刊物《艺术界》2010 年，《中国文化报》2010 年 4 月 22 日第 6 版。

捡起身边的金枝

——周明《挫琴发展史及传承研究》序言

人最容易忽视的大概就是身边的事物。与周明一起上大学时，从来没听她说起过父亲研究的挫琴，更甭提她自己对待这件老器物的留意程度。20 世纪 80 年代初，改革初启，整个社会向外看，谁要是提到父母从事的乡土文化研究，一准会被人视为乡巴佬。西方现代音乐和表演技术与中国传统，形同对局，水火不容。所以，在山东艺术学院主修小提琴的周明，从来没提起过这档子事。隔了那么多年，到我们重新相聚，当年的追风早已烟消云散，也是到了年龄，“粪土当年万户侯”的老同学不约而同开始看重家乡文化了。2008 年 12 月 9 日，周明突然来到北京，邀我到中国音乐学院参加由山东青州市政府组织的学术会议。她的发言是介绍父亲研究了半辈子的挫琴。

用了半辈子拉小提琴的周明竟然选择了这个题目。年轻时看不上眼的乐器，现在已经成为她与父亲沟通的唯一渠道。那天，她告诉我，父亲得了癌症，时间不多了。此时此刻，这件被父亲握在手里反复观察、认真解读的乐器，对于女儿来说，就成为连接两代人的文化纽带。挫琴的意义已经远远超过学术层面上的“非物质文化遗产”，而成为一件亲情与乡情、血缘认同与乡土认同交织一起的共鸣体。父亲和父亲拨弄过的琴弦，在她内心深处，真的变成一根痛断肝肠的“心弦”。转移了视角的周明，开始像父亲

一样，看到这件遗落边缘的古老乐器的现代命运，也像父亲的眼睛一样流露出丝丝伤痛。伤痛不但是为了乡音，还有父亲一生留下的唯一两篇学术论文——一位县文化馆的基层干部用心写下的地方文化记录。

那天的发言给我留下了深刻印象。她在发言中找到了一个女儿感恩父亲的聚点，同时也找到了表达对父亲情感和对父亲热爱的事物之间的平衡点。无疑，这也是本书的闪光点。

演奏四根弦的小提琴教师，开始关注十三根弦的“轧筝”（“挫琴”的古代名称），这个转变无疑是许多早年持“全盘西化”观念的中国文化人的宿命。看到转变，我就介绍她去荷兰参加“欧洲中国音乐研究基金会”每年一届的学术研讨会。她有点怵，一方面因为从来没出过国，没有参加过学术会议，另一方面还因为外语发言。我告诉她：“语言不足音乐凑，一边说一边奏。你演奏的是一件全世界谁也没见过的弓弦乐器，一定让与会者发懵，谁也甭想提问题。”

果然如此，那次会议上，谁也没听说过的小提琴手如同谁也没见过的古老乐器一样，让全场人都有点“懵”。边说边演奏的效果太好了，以至于没人质疑，只有渴望了解的询问。大家被形状奇特的古老乐器所吸引，也被她的音响细腻、宛如天歌的琴声所征服，那些见了一辈子小提琴的外国音乐家根本想不到在中国最古老的城邦还藏着一件比小提琴早两千年的弓弦乐器。宣讲获得了众口一词的赞誉，最后，她潇洒地把千里迢迢带去的乐器捐给荷兰莱顿大学中国音乐资料馆，惹得主办者荷兰学者高文厚（Franck）与施聂姐（Antoinet Schimmelpeninck）两口子合不拢嘴。

听了她的“西游记”，我也合不拢嘴。那时我正看乐器学方面的书，这启发了我提供一点材料，让她把论文发展为一本专著。介绍了基本动态后，希望她放开手脚，把关注点扩大到整个弓弦乐器。她运气真好，结果就在第一次申请教育部“国家课题”时一举中标，获得了课题经费。喜出望外的斩获并未让她高兴，因为经费意味着十几万字的文稿。从那以后，她的

生活分成两半：一边是小提琴，挥舞手臂，教学演奏；一边是挫琴，收集资料，撰写论著。“挫琴”之于她的生活已经与小提琴之于养家糊口一样，成为意义相同的“重器”。

学术界确立选题的基本规则，就是避免重复，而最不容易撞车的就是一个人身边的文化。她的书之所以能够获得“国家级课题”乃至引起读者兴趣，大概就是因为家乡人讲了家乡事。本书开头，周明就提出了一个很少被人注意的一件乐器与生态环境之间存在着必然联系的问题。这件古老的乐器现在已经不是满地都是了，在山东，只有在青州城原来一片满族人的聚居区，才能听到其纤弱的声音。这个空间，耐人寻味。如果作者不是生活于此，根本不可能观察到为什么这件乐器会仅仅出现在这个方言上与周边完全不同的区域，从而解释为什么这件乐器会独独保留在这里的历史成因。清代满族聚集区，无疑具有独特的生活方式，体现在音乐上，就是流传着这件普通老百姓制造不出、音量不大、风格文雅的“非常规”乐器。这使我想到河北省保定市易县“十番会”保留着“轧筝”的现象，也是因为那里是“清西陵”所在地，也就是满族皇族为了看守皇陵专门辟为“陵户”聚集区的地方。与山东青州驻扎满族兵营的聚集区相仿佛，这个享受皇粮的群体，自然在文化上与周边那些拉二胡、吹唢呐的老百姓不一样。他们手中的乐器，是属于“阳春白雪和者盖寡”的那一类。少见乐器出现于两个不同地区却有着身份相同的居民的现象，足以说明它与某些特殊地区、特殊居民的必然联系。乐器的养育环境和生存环境不是孤立的，而与特殊族群的文化需求相互缠绕。作者把这种关系引入乐器学的探讨，就是把民族音乐学“文化中的音乐”带入研究对象的新视角。

文化环境赋予乡音以特定内涵，作者的独特眼光就在于把一个“离散族群”持有的文化与一件稀见乐器的因果关系呈现出来，把乐器作为“离散群体”的生活物品对待，从中发现了之所以如此的历史成因。无疑，叙述到位的目力，来自耳濡目染的经历。外乡人很少能够具有只有长期居住于此

才能辨认方言微小差异的能力，辨认一排排民居中那些样式别具一格的能力。于是，身边琐事，转化为知识；日常凡俗，转化为财富。观察家乡的目光是天生的，长年累月的积累，使周明从身边捡起了一件遗落乡土却具有特殊历史价值的“金枝”，并赋予其阐述历史文化的典型意义。

挫琴研究不但推动了山东艺术学院的科研创新，还带动了表演领域的创新。如同许多地区的非遗项目进入高校一样，学院领导具有战略眼光，把挫琴纳入教学，使之成为一个具有地方代表性的艺术品种。2013 年 6 月，由文化部艺术司组织的“中国民族器乐民间乐种组合展演”，“挫琴组合”获得了“演奏奖”(二等奖)。学术后盾让音乐界动态地观察了一个蕴涵着丰富历史内涵的乐种。

我第一次为别人的专著作序，竟然是大学同学。不愿为人作序，当然是因为顾炎武《日知录》中的训诫，“人之患在好为人序。”当下流行学生给老师写书评，充满溢美之词，让人觉得不舒服。不妨同辈人之间写序，比之学生给老师写书评更适合。同学之间可以放开胆子，不管是著名学者还是无名小卒。这大概也是顾炎武说的，除非“请者必当其人，其人亦必自审其无可让而后为之。”[①]之所以自恃为“自审其无可让”，就是因为老同学彼此了解吧。我自然希望避开那些“注重资料、研究扎实、理论创新”的说词，也希望避开“文字流畅、用词得当、结构严谨”的俗套，讲点真心话。

我最想说的真心话就是，人们常常无视身边的琐事，然而，就是身边那件熟悉得不能再熟悉的乐器，让一个早年熟视无睹其价值却在父亲即将撒手人寰时才幡然猛醒的人，豁然走出了小天地。父亲推了她一把，她醒了！周明不但有生以来第一次到了欧洲，第一次参加了国际会议，第一次获得了“国家级课题”，第一次让自己组建的演奏小组获得了盖着“国徽章”的国家级比赛奖项，而且，也写出了第一本书——我大学同学中

① 顾炎武：《日知录集释·书不当两序》(中)，黄汝成集释，栾保群、吕宗力校点。上海古籍出版社，2006 年，第 1104 页。

第一位写出的专著。

发现身边的珍宝，把身边文化变为知识和财富，说起来并不复杂，可是大部分人没有俯身拾起遗落的金枝。对于一个常年从事演奏而非从事文字的人来讲，周明之所以能在两年内如此快的脱稿，当然不是因为她有什么过人之处，而是因为她太熟悉身边的事了。总结起来，可以归纳为：司空见惯，意味着驾轻就熟；俯拾即是，意味着不吐不快；本乡本土，意味着藕断丝连；父亲托付，意味着情感投入。这一系列割舍不得的情结，自然意味着撰写速度！

一个人的好运气并非都是因为父亲“在天之灵”的庇护，而是因为父亲引领她关注到了身边的文化。这一切，都从这件乐器开始，都从父亲交到她手上的这件有着两千年历史的乐器开始。这是父亲给她的最大“遗产”！

原载周明著《挫琴发展史及传承研究》，人民音乐出版社，2013 年，转载于《中国文化报》2015 年 3 月 10 日第 6 版。

为乐班填写“起居注”

——读刘红庆《向天而歌又十年》

用学术圈内使用的“局内人”或“文化持有人”的概念定位刘红庆以及他的特殊身份，总觉得有点别扭或不恰当，但好像又找不到合适的词形容他与他所记录的对象之间的关系。他是太行山“盲人宣传队”的主要人物刘红权的兄弟，也是唯一可以用文字表述这个底层乐班的“家属”，没有人比他更适合做这件外人替代不了的持续了十年的事，如同没有人更适合写出十年前的长篇纪实文学《向天而歌》，所以，真难形容这位既要帮弟弟打理事物、张罗巡演，又要帮乐班宣传推广、记录历史的人到底是个什么角色。出人意外又情理之中的是，他一直忙里忙外义务做着与乐班相关的“内务与外交”。从2003年写作《向天而歌》和继之而来的《向天而歌又十年》，他展示了一幅令学者尴尬的局面：一个在官方学术机构和学府中编写过巨量著作的学者群，却没有人具备这样的眼光，长期跟踪并记录一份“草根生活录”或“乐班大事记”，从而获得一些可能引发学术深描的机缘。而孤军奋战、无依无靠的刘红庆，仅凭一己之力，举重若轻地将一条大鱼钓出水面，大鱼带出的一股清泉，湿润了一大片国土，让学术圈里的人清醒与抱赧。

刘红庆告诉我，他写此书遵循的原则来自中国艺术研究院音乐研究所第三任所长黄翔鹏提出的“以资料工作为中心”，就是想把一个底层乐班十

年来发生的大大小小、点点滴滴的事记录下来，作为一份历史档案存放于此。黄翔鹏当年提出这个“建所原则”时几乎没有获得认同，今天反过来看，才能稍稍理解其深谋远虑。无须说，解释现象的理论一轮轮来又一轮轮去，大部分随着时代而无法保鲜，留下来的资料却永不过时。就拿解释阿炳的著述来说，当年采用的“先进”理论早已褪色，由此产生的把阿炳视为“无瑕”典型的大量描述，在历史的真相显露后，便没有多少阅读价值了。如同田青解释东北民间管子曲《江河水》一样，那首当年被解读为“阶级压迫”的乐曲原来出自佛教的“有生皆苦”，让我们这些在悲凉旋律中“义愤填膺”的“劳苦大众”，顿觉足下蹬空，滑稽莫名。“卷地风来忽吹散，望月楼下水如天。”（苏东坡诗句）如同杨荫浏记录的阿炳资料像二泉那样永远清澈、永久保值一样，第一手资料的价值就在于忠实记录而非自以为是的解读。刘红庆的立意，就在于此。

十年前，音乐界发生了一件不大不小的事，一批穿的衣服至少与时代脱节三十年、唱的歌至少与时代脱节五十年的盲艺人，却拖住了同代人飞速迈进的腿。这些被形容为唱出了“千年叹息”的盲艺人，当他们那双被太阳晒得黑黑的手搭在二胡弦上、因为目盲而采取特殊姿态“向天而歌”时，城里人的腿像灌了铅，一门心思向前看的观众几乎都在抬手擦拭模糊了视线的双眼。

这一幕发生在十年前。

2003 年 8 月，当在太行山采风的中国艺术研究院音乐研究所研究员田青听到了以刘红权为代表的“左权盲人宣传队”的演唱时，成为了第一位抬手擦泪的人，并立马决定把这群人带到北京。于是，太行山里的“盲人宣传队”就走上了北京舞台。

“阿炳还活着！”田青语惊四座，语飞京城。他接续了老师杨荫浏的衣钵，让一群隐没于太行山中的“阿炳”登陆京城，引起的涟漪，一浪冲到了广东。如果说 20 世纪 50 年代初杨荫浏发现阿炳成为现代音乐史上挖掘民

间音乐大事的话，那么田青发现一群盲艺人并使之登上庙堂的举动，就是当代音乐史上的又一次撬动，并为正好遭遇新时期如何面对“非遗”困惑的当代人，提供一个认知价值的现身说法。田青主持节目的能力和主宰热点的能力超出常人。在大多数场合语气坚定、铿锵有力、向来傲然不群的面孔，在盲艺人面前，变得柔情似水。我们又一次看到田青昂扬生命力的喷发，只不过这一次跳出了书写。

如果把发现太行山盲人宣传队的前因与央视“青歌赛”“原生态唱法”的后果之间连接起来，或许才能正确评价这次事件的分量和历史意义，接下来田青发起与推动的“原生态风暴”，无疑就是太行山采风行为催生的直接结果。他的论辩与阐释，坐在评委席上的大部分歌唱家不一定接受，但至少接受了对“文化多样性”和对“文化持有人”的尊重。借着“青歌赛”间插于表演之间的讲坛，他把书写需要几年才能普及的学术观念瞬间普及到千家万户。当年杨荫浏在全国汇演现场让民间艺人不要炫技而要注重内涵的接受者不过千把人，当年吕骥在首都体育馆介绍民间音乐的接受者不过万把人，比之一个晚上让两三亿人懂得“原生态”和“非遗”价值、可与乔布斯媲美的速度来说，他的“借力”是前代人做梦也想不到的。把学术界关心的事变为整个民众关心的事，“青歌赛”之前没有机会，田青把握了机会，让全体国民迅速调整到与学者一致的价值认同度上。虽然只有几分钟，但讲演还是成为“非遗时代”前进途中的金声玉振。不能不说，在这个支点上，他发力时，整个中国振动了一下！

田青懂得舞台的力量，学会了借力，学会了让一群令人动容的民间艺人为一种学术价值现场演示与共鸣唱合的助推，刘红权遇到了知音和伯乐。有了伯乐和千里马，刘红庆所要做的就是接通导管，让一台非同寻常的演出不但成为文化事件而且成为学术事件和历史事件。成为后者的条件，自然是掌声之后的思考和笔耕。人们或许很少注意也不会知道他在背后所做的为弟弟和乐班铺平道路的琐碎杂务，但都会记住他以同样的生命

力昂扬喷发为代价所留下的深度书写。

刘红庆喜欢写作，近年来持续不断地书写音乐学界最关心的人物和事件。他的“根性”中，有一种渴望与众不同的文人骨气，“情必极貌以写物，辞必穷理而追新。”每次表达都不同以往，一次比一次清新，一篇比一篇动情，一书比一书深邃，但让人印象最深的还是那本以其独特身份道出的任何人都无法替代的生命之讴——《向天而歌》。究其何以把《向天而歌》写得如此揪心、如此神狂，不外乎是他找准了一个谁也无法深入到这等地步的题材和谁也无法安置自己于这般时空的天地。作者与叙述对象之间的神秘关系，若非达到亲如手足、连若骨血、形同根叶那般密不可分，就不会“吐尽心素”。无须说，刘红庆与刘红权的关系，就是如影随形、如星伴月、如豆连萁、相濡以沫的关系。如同沈从文之于湘西，张爱玲之于都市，陈忠实之于陕南世族一样，这些外人难以进入或者即使进入也无法纵深因而难以落笔、也难以企及的空间，正是刘红庆像当年的左权将军那样如鱼得水、腾跃游刃的“根据地”。那些总能保持语言活力和编排语句的动势，来自他对生活场景深入骨髓的记忆，因而令“观者骇视而拭目，听者倾首而竦耳。”尽管他曾经多次回避过这个曾让年轻人自卑的身份，一旦觉悟，发现“舍我其谁”的定位，一切皆变财富。早年避之唯恐不及的山脉一下子变为了一座令人羡慕的金矿，经他点运，灰蒙蒙的太行上发出了金灿灿的光芒，让外人惊骇！他知道，寻来觅去的年轻人终于发现了金矿，明白了自己之所以从太行山来到京城又必须从京城返回太行山的目的，一个急切地敢于舍得辞掉公职去干的事业：他来到这个世界就是要通过这一次的书写对一个时代起到震荡作用。终于，他建立起了一个谁也取代不了的言说体系——盲艺人的世界。

我一直觉得写重量级的人物才是我的出路。但是，当我在某一个夜里，突然听到遥远的太行山那历千年而不老的歌谣，我忽然有了写

作的冲动。我辞掉了工作，回到了太行山，找到二弟和他的盲艺人兄弟，我和他们边走边唱，这样就有了我的《向天而歌》。

离开太行山，看了更加精彩的世界，我突然觉得我其实还是他们中的一员，他们的音乐才是可以唤醒我所有感情记忆的音乐。

这份“坦诉”是否可以称之为一位在城里东撞一头西撞一头的年轻人幡然猛醒的“文化自觉”？撬开这座矿藏，天地豁亮了，话匣子打开了，行云流水，一泻千里，字字英声，纵笔而成。“芝麻开门”的累累硕果，让他自己都不敢相信。无须说，让读者有切肤之痛的描述，让读者有泣血而为的震动，就在于他写了自己熟悉的人和事。

他与音乐界习惯的模式当然不同。他也总不忘定义自己，说自己不是音乐学圈里的人，这当然有点要求学术界公正对待其文字中没有音乐技术成分的意思。其实，他做到了音乐学界做不到的事情，一点不比职业音乐学家差。十年前看到的和十年后看到的“李生报告”，反映了他以自己的独特角度起到的为音乐学界开拓空间的作用。

十年前的书写，评论很多，那么翻翻十年后的“大事记”，到底记录了些什么：时间（何年何月何日甚至具体到几点）、地点（对于民间艺人的生活空间而言不啻放大数倍的天地）、人物（著名艺术家、公众人物、地方领导的头衔、职位等具有中国特色的信息）、媒体（《人民日报》《北京青年报》《南方周末》《山西日报》、浙江电视台、上海电视台、湖北电视台、中央电视台《民歌中国》、太原电视台、山西电视台、湖南电视台、网站）、参与项目（“第二届中国南北民歌擂台赛”“平遥国际摄影节”）、讲坛（中国音乐学院、武汉音乐学院、首都师范大学音乐学院、中国艺术研究院）、涉及单位（有饮水思泉之意）、节目单、照片、主持人的演说词（演说人自己可能都忘记说了些什么）、捐款人（政府资助与私人捐款、捐物：三十五套高档棉被，三十五件高级棉大氅，五十袋面粉，数目虽然不大但对盲艺人来说就是天文数字的捐款，已

经成为让其感知自身价值的体现物)，盲艺人们见到的世面(参观故宫、升国旗)、十年间盲艺人去世的名单……

这份21世纪初一群民间艺人跨越老路走向新途从而留下的非同凡“响”，就是刘红庆一直丢不下的心曲。如果说《向天而歌》更多记录的是乐班故事，那么《向天而歌又十年》则更多记录的是整个社会对该乐班的接受史，也就是由前者引发、为后者记录的各种人物所推动的连锁反应。两份文本从两种角度提供了乐班的口述史和乐班的接受史，并共同构成一份有着充分阐释空间的解读史。

古代帝王的一举一动都有专人记录，谓之“起居注”，连篇累牍的记录却从来不能为社会文化生活的实情提供什么线索。今天，刘红庆自觉地做了一份民间乐班“起居注”，让外人和后人知道，一个底层乐班十年来在社会引起的所有呼应。现代音乐史上没有这类民间乐班的编年录。作为对乡音充满感情的人，想到身边和身后也许有些人会与他一样有此同好，愿意留下这些近距离记录的文本，以为研究素材并回报家乡。

十年前，田青登高一呼，四海向靡，一批有志之士跟着深入太行山腹地，浙江电视台亚妮的深度采访与拍摄的四十五分钟专题电视片以及尚未上映的电影，很少报道民间音乐的《南方周末》(三版篇幅、记者南香红、王景春)长篇报道，从北京最高学府到各地电视台的系列演出，让那股涟漪波及数个省区。于是，因为这个大家共同关心的残疾人团体，一个若有若无、看似不可能的“联盟”出现了，而且有了“领袖”(刘红权称为“最大的头领”)。寻遍中国也找不到这样合适的人了，田青是“推销”传统的天才，刘红庆是操办快手和写作高手，他们共同推动了让城市人重新看待传统的系列活动。像张爱玲的“红玫瑰白玫瑰”一样寓意深长的“桃花红杏花白”的暗喻，一点点渗入城市人的思考。

一段时期社会的急切关注，很快被其他的事务所代替，刘红庆守土有责，坚持下来，因而有了这份持续十年的“编年录”。一个乐班的常规与非

常规之间会产生许多话题，许多场景需要还原，许多资料需要思考。有心的刘红庆，执着记录草根阶层“起居注”的价值，就在于此。

十年前发生的事，今天看来任何一件都像神话，接下来发生的一幕又一幕，如果没有刘红庆的详细记录，大多数人不会知道，因此也让人觉得不可思议。

故事并未完结，刘红权的乐班依然行走在太行山和各个城市之间，我们有理由期待第二个十年的记录。

原载《向天而歌又十年》，2013年，中国盲文出版社。转载于《中国文化报》2013年11月12日第6版。转载于《音乐艺术》2015年第1期，题目《盲音盲言——书评二则》。

家谱与乐谱

——刘红庆《向天而歌》再版序

2014 年 9 月 27 日，中国音乐学院与“太极传统音乐基金会”把第二届“太极传统音乐奖提名奖”授予山西省榆次市“盲艺人宣传队”的刘红权，与他并列的是奥地利音响档案馆原馆长、联合国教科文组织音响专家舒勒博士(Dietrich Schüller)，最终获得大奖的是美国音乐学家安东尼·西格(Anthony Seeger)。

盲艺人获得三万美元奖金的事，可以说是中国音乐史上的第一桩！被田青比作“活着的阿炳”的盲艺人站在全国音乐学界瞩目的领奖台上，这个画面美得不敢想！然而，令人称奇的不仅于此。刘红权获奖之后所做的第一件事，就是与哥哥刘红庆商量，用这笔奖金设立一项以先秦盲音乐家为名的“师旷基金”，以资助天下所有的盲艺人！刘红权是长年漂泊的盲艺人，刘红庆是长年写作的撰稿人，兄弟二人都没有固定工作和固定收入，然而，他们竟然做出了这样的决定！真是一提名而艺术著，再捐资而艺德著，其名益彰，其行益显。

与第一届获得“太极传统音乐基金会”的河北省固安县屈家营“音乐会”的林中树捐出五万美元为本村乐社设立基金一样，太行山的盲艺人同样怀瑾握瑜，将社会对他的杰出贡献的奖励，拿出来设立天底下唯一一项为盲艺人而设的基金。两位来自不同地区却同属底层的人，竟然做出了同

一选择，把一生所得的最高奖金全部捐献，设立一项与提高自己的生活质量无关却与延续地方文化传统相关的公益基金，这真是积仁聚义、令人动容的壮举！刘红权声满太行，林中树享誉冀中；刘红权向天而歌，林中树掷地有声；刘红权正道直行，林中树秉烛求真。一对起自田间的“草根”，其志洁，其行廉，立旨大，见义远，“推此志也，虽与日月争光可也！”[①]刘红权、林中树为自己倾注了大半生的事业竭忠尽智，何尝不是通过这样的行为展示平民百姓的“家国情怀”？“天下熙熙，皆为利来，天下攘攘，皆为利往”的世风中，此举此行难道不是振聋发聩、世罕其匹的义举？他们与“传说中”的音乐始祖“师旷”一样，维张礼乐文明，赋予中华美德以时代气息。名不虚立，声不虚传！

两届太极奖，两位获奖人，喜出不意，惊出不意，惊喜双至，天下侧目。

实在说来，刘红权的音乐与刘红庆的文字，相依相生，如豆如萁。没有刘红庆的昔日书写，就没有刘红权的今日声名，或者反过来表述，没有刘红权用手中的乐器“向天而歌”，就没有刘红庆用手中的怒笔《向天而歌》。弟唱兄酬，兄进弟随，两种总是让人放在一起的声音，彼前则后之，彼后则前之，一路行来，不断给社会带来惊喜。这段从太行山走到中国音乐学院“国音堂”的引领人，或者说，引领至颁奖台的导航人，说不清是哥哥还是弟弟。

当然，兄弟二人都要感谢一位知音人——田青。现代社会，一位民间艺人和一个民间组织的认可度单靠其天分是不够的，还需要有运作社会事件的能力以及投入生命的书写。相比于盲艺人顶级的听觉能力与一流的音乐才智，其社会活动能力几乎等于零。如若不借助国家专业机构的体制认定和随之而来的媒体书写，就无法让隐藏于大山深处的“桃花红”“杏花白”盛开于“国音堂”。“比如顺风而呼，声非加疾，其势激也。”[②]盲艺人之所以远离体制而单飞，与其说是环境使然，不如说是残缺使然，这个弱势群

---

① 司马迁：《屈原列传》，吴楚才、吴调侯选《古文观止》，北京：中华书局，1978年，第195页。

② 司马迁：《游侠列传序》，吴楚才、吴调侯选《古文观止》，北京：中华书局，1978年，第203页。

体无法突破自身局限而不得不回避公众视野。社会不关注他们是因为他们没有与之“对视”的“视线”！

连接者来了。音乐学家田青，采访偶遇刘红权，热泪为之数堕。目视盲艺人“向天而歌”的姿态，为之一堕；面对吐出歌词中的悲苦却哀而不伤的沉静，为之一堕；耳闻二胡上飘出的满弦风雪，又为之一堕。田青写的《阿炳还活着》，昌行天下，风靡学林，就是因为它定格了一位学者在田野叙事中的生命体验和“不朽瞬间”。“闾巷之人，欲砥行立名者，非附青云之士。”[1]于是，太行深处的老院落中，田青做出了一个令接下来的事件层出不穷、雪球越滚越大的决定，因而成就了民间资源叩响国家厅堂的又一桩案例。

终年行走在大山深处、后一个人的手搭着前一个人的肩膀、鱼贯而行、沉默无语的队伍，第一次相互撒开了手，一起走出了太行山。为了让城里人听到一首首的灵魂之歌，以刘红权为代表的一群人忍受了数十年的黑暗，这个在田青主持词中交代的“代价”和“前理解”，让每一首乐曲变得酸楚而沉重。那个晚上，京城观众，如闻雷鸣，心游尘外。

于是，一个沉睡心底的主题，就在那些不眠之夜，情不自禁地跳入了作者的脑海。2003年，“盲艺人宣传队”鬼使神差地推动了刘红庆的笔。怎样描述人物形象，根本不用考虑。熟悉的地点，熟悉的行为，熟悉的身影，熟悉的声音。自家兄弟，邻里乡亲，不用构思，不需构思，顺着几十年发生在身边的事记录就行，叙述下来就是一介草民谈天说地、在自编自演的弦声中演述生命的好故事。一批鲜活生动、血肉丰盈的盲艺人，一片引人入胜、魂牵梦绕的山区，一支以古老的盲人传统衡量自己行为的民间乐班。作者奋笔疾书，文如泉涌，就像“汾河的水呀哗啦啦地流不尽”，挡都挡不住。举凡好陈述，当然不能漏掉细节和人物之所以如此作为并在当地获得百姓拥

① 司马迁：《伯夷列传》，吴楚才、吴调侯选《古文观止》，北京：中华书局，1978年，第188页。

戴的原因。城市与乡村、正常人与残疾人之间对话的难度，构成了故事全部的非常规性和丰富性，包括盲艺人的艺术与乡土生活的对接和错位，显影和遮蔽，还有那些作者家庭可以聚焦和难以聚焦的各种如烟往事。

《向天而歌》出版后获得了巨大成功。《中国青年报》的连载，《南方周末》的呼应，浙江电视台的追踪，北京大学堂的邀请，以及作为结果引发而来的地方政府的重视和民众捐助。如果说纸质文本连接的事件都可算作广义"文本"的话，那么一系列接续的反响也可称之为是一种贯穿了十余年的"活态文本"，情节一个接着一个，故事一浪高过一浪，不但有铺垫而且有高潮并且高潮迭起，时至今日，"获奖事件"又成高潮，正如那句广告词："真是说也说不完呀！"

追究作者之所以成功的原因，或许就在于，一个原来以为永远不再返回故乡的人再次返回了太行山，一个原来认为永远不再谛听乡音的人又一次认真地谛听，因为阅历让他听出了原来听不出来的"呼啸山音"。这是一次不同凡响的识读！通过这一次的书写，他打开了自己的灵魂，而且看到了自己的灵魂，从而确立了一种在"他人"看起来异常珍贵且令人羡慕的价值观——自己的定位。这是外人永远拿不走的。从此，一个文人对自身价值难免产生的疑惑一扫而空！被他如此阐说而后来一直力行的道理，自有不会因时间而磨灭的光辉。一种声音能够获得整个社会认同，获得整个音乐界认同，这是为什么？因为故事源自家乡，源自家门，源自家眷。这是他的声音，也是兄弟的声音，更是一个不为人知的弱势群体的声音。这份乐谱，就是家谱！

还有什么能比这个更能证明"自己做自己"的道理？刘红庆发表过多部著作，《向天而歌》既非第一部也非最后一部，但却是写得最酣畅淋漓、最打动人心、最具穿透力的一部——懂得盲艺人价值的音乐家如是说！

凡是聪明的人，在他的器官特别发展的领域之内，都具有蜗牛般

眼观四方的目力，狗一般的嗅觉，田鼠般的耳朵，能看到、感到、听到周围的一切。有人识货还是无人了解，音乐家和诗人立刻能感觉到，同植物在适宜的气候中复苏、在不适宜的气候中枯萎一样快。[1]

刘红庆的成功并非是记录了之前没人如实记录过的盲乐师实际生活中的压抑悲凉，也非因为那些鲜活细节和温馨而亲切的情感反馈，而是对他来说似乎是陌生的但又是熟悉的以及在“熟悉的陌生”中揭示的如植物和动物对环境气候般反应的极度细微和超级敏感。他写出了自己的灵魂之歌，从这个意义上讲，他也是“向天而歌”！

该书的成功让刘红权的宣传队在接下来十余年间走得十分顺利。举国体制对盲艺人宣传队并非完全是忽视的，至少刘红权一举成名后应该感谢它。《向天而歌》发行以来，弟弟的职业生涯在政府庇护下节节攀升，当地政府建立的“活动中心”让宣传队获得了应有的照顾。汉武帝对朱买臣说：“富贵不归故乡，如衣绣夜行。”在榆次市电视台，看着弟弟在台上演唱自己填词的《开花调》，刘红庆满意地拍拍手，潇洒地坐在主宾席上。

这让人感叹，要是刘红权早几年遇上田青和顶级的媒体团队有多好，早就有了社会辅助下的盲艺人的新生。其实，盲人乐师早就承担着传承文化的特殊使命，在中国奇特的礼乐制度中隐藏的这个奇特群体对传承礼乐文明做出了非凡贡献，但他们自己却享受得不多。历史记录了宫廷中具有很高“职称”的人，尊之为“师”。但他们生活的并不愉快，可见“职称”很高，地位不高。至于生活于底层的平民更是不被关注。20世纪中期，站出来一位音乐学家，翻过了这面黑暗的沉重史页。杨荫浏记录了阿炳，让国人懂得了这个群体的心灵品级。令盲人忍受终身黑暗的残疾却成就了人类不朽的精神之花，那精神之花开放得如此灿烂，以至于人们总是把某种残疾

① 巴尔扎克：《幻灭》，北京：人民文学出版社，1980年，第77页。

与西方的乐圣贝多芬和中国的乐圣阿炳联系在一起。

写音乐的书再版的不多，部分原因是圈子小，部分原因是因为写得不吸引人。音乐界的文字不尽如人意，甚至圈子里有种偏见，觉得像刘红庆这样写故事和写这样的故事不是音乐学应有的叙述方式，然而那些似乎符合规矩的死死板板的著作没有多少人读。刘红庆不但让人读到了另一种观察音乐的方式，而且读到了另一种表达音乐的方式。洋溢着激情和冲动的叙述，完全不见陈腐语态。或许这就是该书能够再版的原因，也是其社会意义之所在。

自从2004年刘红庆出版了长篇报告文学《向天而歌》，俯仰十年，他又于2014年出版了《向天而歌又十年》。盲艺人宣传队的故事一直在持续，作者也意犹未尽，十年来的大大小小，“衣绽饮薪，悉为纪理。”今天，《向天而歌》的再版又成为一件值得记录的事。作者和被作者记述的传主们，正向着更高远的目标迈进，但无论如何《向天而歌》都是他们《出师表》的第一乐章。

原载刘红庆《向天而歌》，中国盲文出版社，2014年再版。转载于《晋中日报》2014年11月13日，《中华文化画报》2014年第11期，《音乐艺术》2015年第1期，题目《盲音盲言——书评二则》。

弦里弦外

——《千曲晓声——卜大炜论文集》序

如果按照通常所谓“作品系统”“表演系统”“读者系统”三大模块切割作品的接受流程，那么卜大炜担当的角色既属于“表演系统”又属于“读者系统”，他不但要作为一名演奏家融入“表演系统”，而且要作为一位乐评人跳入“读者系统”，非但如此，他进而自构了一个“作品系统”，创作了一批因声音的“作品系统”而生的文字的“作品系统”。集三项使命于一身，不但演奏音乐，而且审视音乐，进而阐释音乐，竟然没有压垮“系统”，反而让他在不同的面向中相互点燃，来回穿越，生机勃勃。卜大炜所写乐评的不同之处以及读者借以观察本书的要领，大概就在于此。

作为中国国家交响乐团的演奏家，他有着一般乐评人难以企及的便利条件，可以近距离甚至零距离地贴近大师，从不同民族、不同国家、不同音乐家对同一作品的阐释中辨别非在这般距离中才能辨别的纤发毫芒，从而阐发常人难以逼视的细微色差。《我离“三高”特别近——记世界三大男高音紫禁城广场音乐会》一文，就是“零距离”的典型。2001 年，北京故宫内午门广场上的两万多名宾客，迎来了卢奇亚诺·帕瓦罗蒂、普拉西多·多明戈、荷塞·卡雷拉斯联袂演出的“世界三大男高音紫禁城广场音乐会”，常人要花巨大代价才能挤进去的“禁城”，他如履平地。“作为中央歌剧院交响乐团的中提琴演奏员，我参与了当晚的演出，在距离‘三高’最近的地

方，领略了他们的风采。”在昔日“宫廷乐师”进入的最敏感的核心“内廷”，他不但近距离地听到了大师的辉煌，也零距离地辨出了大师的“破绽”。因此对每位歌唱家的评价，显示出从“后门”看门道的独特视域，远远超越了一般人对“三大男高”的常规认知。

这样的文章大概非要一些具有特殊身份的人才能写得出来，而人们希望看的乐评往往就是从一般人看不到的角度切入的真知灼见。观众看大师的表演都是一次性的，而且都是从最光鲜的正面，为其伴奏的乐手却可以在来来回回的排练中，反反复复，咀嚼品鉴，因而平心静气，保持理性，有效克制初次见面的一味崇信和盲目沉迷。这种机会绝非常人所能有。毋庸置疑，正是与世界顶级艺术家长长短短的排练和深深浅浅的交往，让卜大炜的品位非同一般。常年浸泡乐池，充满兴奋、惊叹、枯燥、烦闷的排练，让他获得了“一次性”观赏难以达及的触面和深刻。没完没了的排练，反复细读的乐谱，指挥提醒的叫喊中，乐手们天长日久养成的冷静，绝不会迷惑于大名鼎鼎和媒体报道。他们靠一颗敏感的心灵，职业性地审视所有人，不管他有什么头衔。所以，他的诸多恰如其分的评价，每一篇都是用亲身经历换来的。

文论中有许多这类“片花”。例如：小提琴家沙汉姆到“国交”排练，“上场门方向响起了独奏声部，人们翘首以待的沙汉姆出现了，从外观看，就像一位大学数理系的学生，他走向琴盒时的步子似乎都是计算好的。”人们可以说理性的不一定都是德国人，却无法说德国人一定不理性。这些幽默元素给文章平添了对德国文化的了解，也是从事西方音乐的音乐家大多具备的一种素质。下面的话技术含量很强，没有乐团经验的人绝对说不出来：“门德尔松协奏曲第一乐章开首的主题就减少了换把带来的滑音，从而也剔除了许多演奏家因换把滑音而带出的一种原作中没有的腼腆色彩。”（《“清漆”——从沙汉姆的演奏说开去》）

卜大炜敏感察觉到演奏家的民族差异：“沙汉姆演奏柴可夫斯基小提

琴协奏曲时……有些游离之状。”中国人一定不相信韩国人演的意大利歌剧《图兰朵》，一定不相信日本人演的德国歌剧《魔笛》，同样，韩国人和日本人也一定不相信中国人演的歌剧《茶花女》，因为那不是你的生活，即使东方人在技术上和体验生命的敏感度上不亚于欧洲同行。就像中国人听波士顿交响乐团演奏的《二泉映月》，技术无懈可击，味道隔靴搔痒。文化交流日益频繁的今天，我们终于懂得了不是黄头发蓝眼睛的外国人都能恰如其分地阐发作曲家所属民族的母语底蕴的道理，这是与数以千百计的外籍音乐家打过交道并为此作过数以千百计的比较后才能得到的结论。这类论述可谓作者体验的精华之一，恰恰是因为特殊身份给了他把极难划分与极难辨识的民族性有次第地叙述出来的机缘。

卜大炜对原苏联小提琴家奥伊斯特拉赫演奏柴可夫斯基小提琴协奏曲的母语面孔的表述，也缘于此。隔着时代，我们无缘面对大师，如今有机会当面聆听这个时代最杰出的音乐家，自然可以把深入骨髓的母语音色彻底阐扬。卜大炜进而把这一主题提升到更精彩的音乐本源层面：

> 我们可以联想到另一个类似的课题：真正的匈牙利音乐之根是李斯特在《匈牙利狂想曲》中和勃拉姆斯在《匈牙利舞曲》中所引用的那些城市吉普赛人音乐，还是巴托克从匈牙利乡村中所采集到的农民音乐？理论界对于后者的认同占据上风。同理，美国音乐之根是定居美国的勋伯格的“十二音体系”以及凯奇的“偶然音乐”的语汇？还是那种德沃夏克在《自新大陆交响曲》中引用过的美国黑人旋律？（《从德沃夏克到埃灵顿》一书的“译者前言”）

别以为作者是位弦乐手而没有民族音乐学的抽象理路和深思熟虑的复杂语言，这一段话足以彰显了这位音乐学研究者的力量。读到这段一口气读不下来的长句子，真是感到作者的写作能力和旺盛的生命力。

卜大炜有心，排练中的交往绝不仅止于获取一点体验，与美国指挥家和音乐史学家佩瑞斯的交往，让他获得了解释这位指挥家之所以如此指挥的理论著述，并将其翻译为中文。“正是在他指挥中国交响乐团的音乐会上，佩瑞斯教授将这本著作的原文版赠送给我，读后我被书中的观点和史料所吸引……我深感有义务将这本分量厚重的著作译出奉献给中国的广大音乐爱好者。”与各国音乐家的交往接收的信息，使“有心人”站到与交往者所站的同样高度上。他对法国指挥家普拉松的采访，对指挥家张国勇的采访，都非媒体式的简单记录，而是伴随被访者深思的旅途。好指挥如大匠运斤，理兵勒众，深有大度。切莫小觑跟随大匠排练的数十次相遇，这些相当于“蹲点”采访数十次的机会，让他得以记述了许多外人不知道的故事。

关注中国知识分子对古典音乐的多样反应，以及音乐文化对于国民性改造的作用，是一些文章的主题。许多乐评是为了配合某一时刻某一作品的上演而做的普及工作，然而作者绝不应付这类解说，他善于把技术含量很高的文辞，潜藏于流畅温婉而又浪漫幽默的字里行间，令人读起来轻松愉悦。我喜欢他写的《穆特——解构贝多芬》，因为自己也曾拉过贝多芬的《小提琴协奏曲》，知道那个难以理解的第二乐章谁也说不清楚。看了他描述梅纽因的诠释，才懂得了其中寓意并为之拍案。

梅纽因1979年在京演出时的诠释成了一坐不可逾越的高峰。他的第二乐章演奏充满宗教归属感。小提琴安详地进入，情绪层层递进，到第59、60小节主题出现时，已成为一首宗教赞美诗了，崇高无比、圣洁美丽，又与乐队部分心心相印。

穆特力度夸张的演奏使独奏部分似乎与乐队主题不能产生血缘关系，个人感情的变奏凌驾于贝多芬的主题之上，到独奏出现主题时，与前后缺乏逻辑的联系，无法再现乐思上的高潮，没能呈现出梅纽因

的那种宗教的虔诚与颠迷的境界。(《穆特——解构贝多芬》)

对两位音乐家的比较,超凡绝尘,涤肠荡心。寥寥数语,才气尽显,孰灰孰白,历历在目。如果没有乐团经验,无论如何也流不出闪烁着“识音人”之人生大境界的神来之笔。这样的叙事杰作和精彩文字,如吉光片羽,分布在文集中。难怪卜大炜总是笑得那么舒展,自信不离口。

当代乐坛的热点都能从著作中看到,有些讨论创作,有些介绍新作,有些记录事件。从这些论域,人们读到了新一代乐评人关心的问题和研究事物的侧重点,看到了中国乐坛的变迁以及解释变迁的角度。作者并非单纯是介绍交响乐的人,还是对上一代讲述交响乐发表评论的人。其实这样的文章不用太多深意,让大众关注古典音乐和现代新作就足够了。评论后继无人的状况正因为像他这样一批中年人的出现而改变。卜大炜的著述里汇聚了这样的景观。

国家交响乐团的风采好像不易被人遗忘,其实不记录下来也一样如碎影流光。人们会忘记第一次为梅纽因协奏的惊悸,第一次与小泽征尔合作的震撼,第一次为三大男高伴奏时的喜庆,第一次与德国音乐家同台演出贝多芬合唱交响乐的欢畅,第一家与法国指挥家米歇尔·普拉松合作的万众瞩目。中国交响乐史上的“第一”大都出自这里。国家级乐团与国外指挥家、演奏家、歌唱家的密切交往,呈现出一个时代热热闹闹与举步维艰的足迹。年轻团员可能并不在乎,“爱谁第一谁第一”,但记录者却会一页页统计出“乐团之冠”对于个人生命史和乐团生命史乃至国家记忆的意义。这不单是一份个人生命的记录,也是一份乐团变迁的记录。他笔下的定调、跑调、协奏、交响,就是整个乐团的定调、跑调、协奏、交响。变革时代的人、事、乐,都被他以笔代弓,梳理归案,尽管有些事件对于乐手来讲是伤心事,但当后人阅读这份记录时,却可尽见其中的迷离与迷人。几十年间,即使是相同旋律、相同节奏、相同舞台,也因为不同指挥、不同独奏、不同心情

尽展了不同色彩。变化的已经不仅仅是地点、人物，更重要的是心灵和观念中对声音世界的认识。

这是卜大炜的担当，自觉承担起记录乐团历史的使命。在事件细缝中还原现场，已然成为他的神圣职责。我们在他的文论中听到了呼之欲出的长歌短调，见到了已经不复存在的长亭短亭，闻到了曲折艰困时的长吁短叹，这些见证了国家乐团台前幕后的长文短笺，是一份从未被收录的“城市音乐学”档案，并将成为一份独特记忆与乐团共存。

中国音乐家在交响乐领域取得的成就，已使外国同行感到一个新群体的崛起，如同外国人感到中国运动员在奥运会上的崛起一样。中国交响乐团的存在如同中国体育团队的存在一样，令世界无法忽视。世界音乐家与中国音乐家彼此平等交换目光的梦想，终于在这几代人上变为现实。虽然我们还没有可以让世界接受的好作品，但演奏的各国著名音乐家的交响作品，已让世界感到了密集。中国音乐家渴望夺回几十年荒芜造成的空白以及迎来一席之地的时代不期而至。

卜大炜曾是个在无所事事的“文革”时代东撞一头西撞一头的痴迷音乐的少年，把一堆唱片和几件乐器，作为斯文扫地时代维系个体生命价值的最后堡垒。每个地方都流传着聚集了一圈爱乐者的才子传奇，个个会乐器，拉得一手好琴，哼起音乐来让异性暗恋。别以为是瞎闯，他们蓄势已足，到了人生关键时刻，迷途知返，转向有力，一头扎进乐团，成为“国家级”音乐家。像许多被浪漫主义美学培养出来的青年人一样，他身在乐团，心悬魏阙，关注谱文，无所不览，渴望创造一种优美而崇高的文本，是一个具有人文情怀、持之以恒、敢于撕裂音乐之魂的理想主义者。有“文革”经历的一批人几乎个个成才，因为在逆境中成长的人具有超强的抗逆境能力，压抑带来两种结果，一是压倒屈服，一是光芒万丈。看不见摸不着的人生轨迹无从知晓，这本书就是最具识别性的文本，让人看得见源自金水河薄雾上的琴声，怎样被一圈圈放大，由小到大，由细变宏，最终发出冲天巨响。

2013年初，与卜大炜通电话时说：你写了上百篇乐评，何不编辑成册，芹献同好，以规模化呈现，让人产生"集成板"式的连锁共鸣？万事俱备，最后的编辑不过是分娩前幸福的阵痛罢了。未想，此话他当了真，到了年底，他便把与琴弓上蹦出来的音符一同蹦出来的文字收集起来，辑录为洋洋洒洒的五大"乐章"。

五大"乐章"读起来轻松，评论起来却并不轻松，因为它包含着太多与众不同的表述和挑战性结论。不难看到，肯吃苦的卜大炜已经把目力瞄准了任何一个能够提炼新文本的地方。这是他在弦里弦外积累起来、让自己的"系统"畅顺运转、用无数次挥弓和挥笔兑现的"资本"。

原载《千曲晓声——卜大炜论文集》，文化艺术出版社，2014年。转载于《中国文化报》2014年3月18日第6版，《音乐周报》2014年5月21日B7版，《人民音乐》2014年第12期。

翻译的书与翻开的局

——纪念《论各民族的音阶》翻译三十年

1985年到中国艺术研究院音乐研究所就读研究生时，刚好有了绿皮油印本的《论各民族的音阶》(On The Musical Scales of Various Nations)。当时还不太清楚此书在学科史上的地位，仅是听从老师建议，懵懵懂懂翻了一遍。那时它当然算不上畅销书，但转眼三十年间就变为民族音乐学圈知名度最高的必读书，乃至成为整个音乐学界必备的参考书之一。

《论各民族的音阶》出版于1884年，也就是1856年英国女王维多利亚在伦敦海德公园为第一届"万国博览会"剪彩从而迎来各国代表团到那里展示本土文化而且层出不穷之际。英国数学家埃利斯(Alexander John Ellis 1814—1890)，利用"日不落帝国"的威望以及各国代表团访英的机会，对印度、中国、日本、印尼爪哇等地的乐器进行了测音(1882年水族馆、1884年国际卫生展览会、1885年日本侨民演奏会等)，这是西方音乐学家第一次采用现代技术对东方乐器进行测音的记录。埃利斯当年采用的最精密仪器也算不上现代意义上的"测音仪"，然而简陋条件提出的数据和由此演绎的理论至今依然很"现代"，它不但令学术界信赖而且令学术界震惊。音乐界至今采用他提出的建立在一般人知识之上、一目了然、简便实用的"音分计算法"。埃利斯不仅力图解释音阶的"自然痕迹"和"数学痕迹"，而且力图解释音阶的"人工痕迹"和"文化痕迹"。他的结论如下：

> 全世界不是只有一种音阶，不是只有“自然”音阶，或是必须由亥姆霍兹建立在音响学的基础上构建起来的音阶，那是被亥姆霍兹非常漂亮地制定出来的法则。而是有着非常多样的不同音阶，其中有些是及其人为的，甚至还存在着很随意的音阶。①

短短几句话震动了世界，竟然让所有音乐家怀疑起从来没有怀疑过的“音阶”来自“自然”或“天籁”的说法。朴素简短的结论来自朴素简短的数据。多米诺骨牌效应可想而知。既然作为音乐基本材料的音高都是“人为的”，那么建立在音高基础上的所有理论就更是“人为的”。再进一步推论，一段时间、一个地方、一个族群“人为的”音高，对于“他文化”来说便失去意义，因为另一族群享受着另一“人为的”“音体系”。他的音阶“随意性”概念与今天人类学文化“任意性”概念的出发点一致，从而形成音乐领域对“欧洲音乐中心论”的第一轮颠覆。埃利斯得意地看着整座音乐大厦被他的测音数据晃动了。

这就是中国音乐研究所编辑的油印于 1985 年 10 月的“音乐学名著译丛之二”在成书一百零一年后引起千里之外那么多中国音乐家带着兴奋目光阅读的原因！音乐家们争先恐后将视线集中于初学音乐时从来没听说过的埃利斯身上。这说明了什么？说明了一个渴望强大起来的音乐群体正在为自己的声音寻找支撑根基！于是，他们一个个都变成了埃利斯的远洋知音。对于向来被认定为“放之四海而皆准”的西方“音体系”——让中国音乐家产生深深自卑感的“音体系”——提出了怀疑。所以说，此书的出版就不但是在世界范围内成为一个新兴学科开宗立派的标志，此书的翻译也在中国范围内成为一个新兴学科独立门户的标志。一系列新观念接踵

① 埃利斯:《论诸民族的音阶》原本第 16 章“结束语”，采自梁郑光的译文《〈论诸民族的音阶〉的翻译与校勘》，中国研究研究研究生院硕士论文，2013 年。

而至，成为划时代的信号！如果把严复翻译赫胥黎《天演论》作为中国近代思想史上大事的话，那么翻译埃利斯的《论各民族的音阶》也可以说是中国音乐学重新启动的坐标。

书中的测音数据对于大部分似懂非懂的音乐家来说并不重要，重要的是书中说出了一些让中国音乐家觉得可以重新定位自己文化的结论。新的评价体系不再是欧洲教科书的定义，而是“文化持有人”自己的立场。持有“文化相对论”的民族音乐学充分发挥了“解放”作用，以乐律学的实证为武器，强调“局内人”的母语主张，这些逐渐渗入方法论的主张越来越普及，以致成为三十年来音乐学的主流，形成中国音乐家对过去热衷的“系统音乐学”一轮轮的反思。吉尔兹说：

> 文化是一个表达价值观的符号体系，边缘的意义世界与正在不断扩张的主流文化取得的成就一样，具有同等重要的自身价值。显而易见，西方的话语不能诠释或表达非西方的文化观念，非西方的文化只能通过其文化持有者自己的文化话语去描述。①

中国音乐家开始把本土音乐置于世界音乐的整体视野之中，在更高层面上认识本民族的文化，从而在“文化价值等同”的根基上，挺起了弯了一个世纪的腰杆子。在此视野下，埃利斯的比较方法对于解读本土音乐来说，就不但是有效的，而且是“提神儿”的。

2013 年，也就是绿皮油印本出现的第二十八个年头，中国艺术研究院音乐研究所的李玫研究员让硕士研究生梁郑光，依据英文版埃利斯原著，把《论各民族的音阶》重新翻译校订了一遍，题目改为《论诸民族的音阶》。当年方克、孙玄龄译的译本，所据的是日译本，也就是根据英文原著和德文

① [美]克列福德·吉尔兹(Clifford Geertz):《地方性知识》，王海龙等译，北京：中央编译出版社，2000 年，第 43 页。

译本转译的日语译本。对此，梁郑光归纳道：英文的“埃利斯”本→译为德文的“霍恩博斯特尔”本→译为日文的“门马直美”本→再节译为中文的“方克、孙玄龄”本。毋庸置疑，层层转译产生的异文，使中国读者难免困惑甚至误解，所以重译和校订很有必要。原著涉及大量乐律学知识，对于一般人来说不易理解。译者遵循在译注中反映相关知识的体例，察背景，考数据，明典故，揆情度理，吃透意思，用几乎相当于原文数量的注释和大大超过原文的论述，解读原著的技术知识并评价其意义。

翻译一书后的注释、消化、评述、引介越来越重要，梁郑光的文本就是“深读”后的“深描”。没有这番解读，一般读者的理解就要大打折扣。梁郑光写道：“这篇论文本身不仅是一个需要认真学习的文本，同时也是一个值得深入研究的文本。”青年才俊，不甘雌伏，必欲取前者而代之。后来居上，新译本确实使原著达到了新境界。指导老师李玫也是抱着增一条注释则喜，多一句啰嗦则忧；减一则误解则喜，多一分嚼蜡则忧的态度，让这份历史文献展示出经过近三十年消化的蜕变容颜。

一本经典有多种译本没什么不好，说明大家对早期转译本感到不满，希望呈现更接近原著的文本。近年来出版的《马克思恩格斯全集》第三版，已经有相当比重的部分从原著德文翻译而来，改变了 20 世纪初中期从俄文转译的状况，其中许多事关重大概念的误解得以纠正。重新注解如同“我注六经”，意味着新观念的转变和认识的叠加。《圣经》最早用希伯来文写就，后来译成拉丁文，又译成希腊文，德文翻译带来了宗教改革。令基督教世界四分五裂、千百年来因解读不同而征战不已的译本，几乎成为学术开拓的存在方式。吉尔兹是被誉为 20 世纪“具原创力和刺激力的文化人类学家，也是致力于复兴文化象征体系研究的知识运动的前沿人物”，其代表作《文化的阐释》也有几种译本（韩莉译，译林出版社 1999 年；纳日碧力戈、罗红光译，上海人民出版社 1999 年）。《莎士比亚全集》的译本，既有梁实秋，也有朱生豪，还有方平，每种都因所处时代和风尚有着不同呈现。

从这个意义上说，埃利斯《论各民族的音阶》的重译不但意味着学术界对此书持续不断的关注，更意味着解读方式上的日益精致。说起来一门对中国音乐家来说十分有利的学说，真正正式出版的著作并不多，与本应承担的引介更多新理论的学科很不相称。直到 21 世纪才有了从孤零零一本本“内部参考资料”到出版丛书的现象。在中国音乐学院陈铭道教授指导下，穆谦翻译的美国音乐学家艾伦・帕・梅里亚姆(Alan P. Merriam)的经典著作《音乐人类学》(*The Anthropology of Music*，人民音乐出版社，2010 年)，马英君翻译的英国民族音乐学约翰・布莱金(John Blacking)的经典著作《人的音乐性》(*How Musical Is Man*，人民音乐出版社，2007 年)，赵雪萍翻译美国音乐学家安东尼・西格尔(Anthony Seeger)的经典文献《苏亚人为什么歌唱》(*why suya singing*，上海音乐学院出版社)，构成了系列，为民族音乐学提供了越来越丰富的参考文献。

陈铭道教授是改革开放后最早留学美国匹兹堡大学因而具备世界视野的学者，是 20 世纪第三批求学异域的群体中不多的民族音乐学家。知道学科发展不能平地而起，必须建立在始作俑者和倡导者的已有成果之上，于是先从学生论文抓起，把一个个骨头啃了下来。一砖一石，搭建桥梁，一桥一路，铺架通途。选择的著作都是北美民族音乐学最重要的学者、最重要的著述，即经典作家的经典著作。这无疑对学术界系统了解学科发展史具有重要意义。

《苏亚人为什么歌唱》是安东尼・西格尔在南美洲一个巴西印第安社区驻居式考察十五个月的采访和记录，之所以成为民族音乐学采访和记述的参照坐标，就是因为作者践行了学科理念。他提出了一系列问题：苏雅人为什么歌唱？苏雅男人为什么歌唱？苏雅女人为什么歌唱？苏雅老人为什么歌唱？苏雅儿童为什么歌唱？苏雅人在哪里歌唱？苏雅人什么时间歌唱？苏雅人的歌唱内容是什么？这些诘问就是安东尼・西格在书中提出和回答的问题。

追问呈现了一幕幕场景，南美洲民俗对于中国读者来说有点陌生。译者注明原作者田野调查的区域和习俗，以便让我国读者了解基本背景。阅读译文，颇有收获，不觉写下几则读后感。

第一，如何把一个远在美洲大陆巴西发生的事件让文化趣味完全不同的中国人感兴趣，吸引其打开书本，翻译者必须把遥远国度里发生的事与近在眼前的事联系起来，以便使我们感到亲切。苏雅男人聚集到称为“男人房”（译为“会所”）的地点议事聚会，这类地点在中国古代称为“公屋”——原始部落男人专用的议事地点。河南安阳的“殷墟”遗址就有。近在咫尺的冀中“音乐会”依然有称为“官房子”的“大屋”——男人议论公共事务和举行仪式的“会所”。从古代遗址殷墟的“公屋”到现在侗族的“鼓楼”，从远在巴西的苏雅部落的“会所”到近在京畿的“官房子”，男性主宰事务的社会，在公共“聚会地”的称呼方式上有着极其相似的特点，虽然相距千山万水。从相似现象上解读，会使一般读者理解西格记录的苏雅人为什么聚集在那个地点讨论重大事务的原因。进一步推导，当今话语中被称为“公共文化空间”的地方，即“剧场”和“音乐厅”，也是因为前身就是举行祭祀仪式并捎带举行“艺术”“音乐”活动的地方。无疑，该书阐述的“地点”，提供了人类社会在各阶段上具有相同设置的坐标，对于理解所有文化都有效。

第二，西格提出的“外来干预”理论使人联想到20世纪初西方“学堂乐歌”和50年代“俄罗斯歌曲”大规模“入主”中国的情景。西方文化和俄罗斯文化强势进入中国，从而使我们口头的《茉莉花》《孟姜女》逐渐边缘化的过程，中国人都感到似曾相似。中国读者大概都能够体会苏雅人遭遇外来歌曲时产生的恐惧和忧虑，因为吸引人的旋律代表了另一种文化质地——比之本土文化更强大、更有力、更难排斥、更难抗拒的质地。如果把20世纪中国人体会的相同经验放到苏雅人接受外来歌曲的情景中，就会感到西格记录的苏雅人的忧虑眼光以及记录者的敏锐目光。

第三，翻译伊始，译者对“关键词”的译法是“鼠仪”。但“鼠仪”的读音容易让中国人想到“鼠疫”。后来译者老老实实用了“老鼠仪式”。原作花了大量笔墨描述的苏雅人核心仪式，如果让中国读者与另一个熟悉的音节“鼠疫”产生性质相反的反应，自然影响传播。这也是翻译时要字斟句酌的关键词。核心名词和中国概念发生冲突必然成为传播障碍。顺应国情，另辟蹊径，回避“鼠仪”换为“老鼠仪式”自然是最佳选择。

上述几位译者都是音乐学专业的研究生，几年内翻译出一本涉及许多生僻知识的专著很不容易。译者对原著的掌握既反映了外语方面达到的水平，也反映了中文表达的水平，虽然个别地方尚待推敲，但整体表达晓畅简洁，符合现代阅读习惯。许多长句扣扣相缩，在逻辑中生出思辨光辉，既反映了原作文字的酣畅笔墨，也反映了译者的从容自信。这是使译著长期流传的必要条件。翻译者接受多年专业教育（许多涉及音乐本体分析的段落尤其必要），使读者颇有“不觉前贤畏后生”的感慨。

三十年前孙玄龄翻译埃利斯《论各民族的音阶》以及章珍芳翻译洛马克斯《歌唱侧音体系》，沈洽、董维松翻译《民族音乐学译文集》，都对民族音乐学的发展起到了推波助澜作用。上海音乐学院出版社洛秦主编的“翻译丛书”也从这个意义上彰显了为学科提供知识资源的努力。中国已成为民族音乐学的最大传播地和复制地，国外民族音乐学家成为中国学术界的偶像群体。条件好了，不但翻译著作，还把作者请到中国，“那个原本在遥远的美利坚土地上与自己一生都不可能产生交集的人”，[①]竟然一个个站到了中国的音乐学院的课堂上，这是三十年前想都不敢想的事。

杨燕迪于 2012 年 11 月在华南师范大学音乐学院组织的“前沿与对话——中青年音乐理论家论坛”上（发言题目《翻译中寻找民族音乐志的写作模式》）总结道：20 世纪以来，翻译西方文献的历史经历了三次大潮：20

---

① 罗尘：《战争中的众生相》，《读书》，2013 年第 9 期，第 110 页。

世纪初期翻译西方技术理论，50 年代翻译苏联东欧音乐学著作，80 年代以来各学科的大规模翻译。

确实如此。中国艺术研究院音乐研究所第一代创始者缪天瑞翻译的今天看来已属于“古董级”的作曲技术理论，开启了“系统音乐学”时代。中国传统的音乐学缺乏技术分析理论，20 世纪则是需要作曲技术理论的时代。它让中国音乐家学会了把一首乐曲像解剖麻雀一样一小节一小节分解开来看个究竟的本事，自然也学会了按照这套规范创作乐曲的本事。

20 世纪 50 年代“以俄为师”，风靡学界、独领风骚的学术权威基本来自“社会主义阵营”。对中国音乐教育影响最大的和声理论（至今专业院校教材的基本框架）都出自斯波索宾，被誉为“全国通用粮票”。这些著作和教科书让中国音乐界获得了提升，作曲技法突飞猛进。读了俄罗斯音乐家的著作才知道人家怎样解读自己的音乐和塑造自己的音乐，也知道音乐学的天地原来可以像俄罗斯国土一样辽阔。

20 世纪 80 年代以来，音乐学界译介西方理论的大潮蔚为壮观，大量国外著述被翻译过来。如果一个学者仅仅阅读本土著述说明他还未跨过现代门槛而有落伍之嫌，因此，争先恐后引述译文。不管是北美音乐学的视野融合还是欧洲音乐学的真知灼见，都让慕其风者，遥相应和。

沉下心来反思中国音乐学被动的客观和主观原因，不免归结于不善总结，许多明明可以享有原创权的理论，都因不善归纳，擦肩而过。看到“他人”的总结，方知中国音乐家不是没有创新能力而是没有把经验提升到方法论高度乃至学科高度的能力，因而让别人占了先机。如果把杨荫浏的《业务参考资料十二种》与布鲁诺·内特尔的《民族音乐学的理论与方法：21 个问题》（*Twenty-nine Issues and Concepts*，1983）比较一下，就会看到两者的差距只不过是一点点，即在音乐本体分析之后没有跳出“本体”反观“背景”。中国音乐家难道不懂“背景”的重要性？翻来覆去阐述“背景”和“功能”古代典籍，是中国乐律学的看家本事！然而皆因受到西方早期译著

的影响而一门心思强调“本体”的技术分析，人家几十年后已经转向，我们还蒙着头朝一个方向走，钻了牛角尖。1997 年在香港中文大学开架的图书馆中见到这部书，不禁拍案：杨荫浏怎么没有想到这一点呀！翻阅一本本英文著作方才领悟梁启超说的：“今日中国欲自强，第一策，当以翻译为第一。”没有这一步，就迈不开腿。

一百多年间，一系列不平等和半平等的国际条约将中国拖入西方制定的近代规则，一系列适应不适应的国际规则也迫使中国思想界接受全球化进程中的各类观念。如果暂时悬置北美与欧洲民族音乐学之间的差异，整个学科的阵营队伍和知识谱系已经远远大于埃利斯本人搭建的框架了，包括中国音乐学家近些年来对诸多问题的关注深度和叙述广度，也都比“始祖们”走得远多了。当大家还时时为民族音乐学是一门学科或是一种方法以及定义是否准确、是否要在名称上“较真儿”之际，中国音乐学已经走出封闭状态，迈向了广阔的田野，这些成就与翻译和阅读外来著作紧密相关。阅读让学界获得了更加透辟的思力，并在反拨历史惯性和重估价值预设的过程中看到了翻译为“第一要务”的必要性。据国家新闻出版广电总局局长吴尚之介绍，商务印书馆编辑出版的丛书《汉译世界学术名著》已达五百余种，从整体上改变了中国思想界和学术界的状况。

从 1985 年第一次见到埃利斯的《论各民族的音阶》到现今出版的译丛已经整整三十年(2015 年)，民族音乐学的经典著作虽然不多，也已初见规模。上海音乐学院的汤亚汀教授在民族音乐学领域用功最勤，译文最丰，笔耕多年，已达“凌云健笔意纵横”之境。回想一下我们的视野，就应该向以一己之力译竣各种民族音乐学著作的老中青译者，表达摩挲学术史已觉“帆樯往来”而生“欣欣向荣”之喜的敬意和谢意。

原载《中国音乐教育》2015 年第 1 期

家乡的响器比想象的更响亮

——肖文礼《岁时节日体系中的赣南客家仪式音乐研究》序

让节日响起来

一份好的民族音乐志，应该是包括一个地方一年四季民俗仪式以及音乐活动的记录文本。农耕四季镶满了大大小小的节日庆典，节日又填满了大大小小的仪式活动，仪式又伴随着热闹响亮的锣鼓唢呐。传统节日与农耕节气，连接一体，关乎生计，位列第一。民间还有一张“地方性”日程表，即与民间信仰相关的宗祠祭祀、诸神诞辰和庙会等。缘于“民族国家”的新型节日，更是当代生活的重要日子。如此说来，一个地方的年度周期表上，实际上排列着三套节日：传统节日，地方节日，国家节日。不同性质的节日不但成为积淀了历史的组合，也成为展示当代生活实际的导航仪。它们在每个节点上，调节着老百姓的生活。把“节日”与“音乐”连接起来，就有了音乐学镜像，意义不亚于“音乐”与“文化”连接起来。民俗资料记录了大量节俗，音乐学家的使命就是要把遮蔽其中的声响揭示出来。

有能力把一个地方的四季仪式记录下来的，只有“生于斯”“长于斯”并在专业训练后把目光“投于斯”的人。肖文礼生活于客家人的聚集地赣南，为了不浪费这份“资源”，我们在她完成的硕士论文《石城长溪赖氏宗祠祭祖仪式音乐的考察与研究》的基础上，商议了进一步深掘家乡资源而且外

乡人难以做到的题目:记录赣南的四季仪式及其音乐活动。目的就是从纷繁复杂的节令背后,找到支配客家人系列行为的时序因素和农耕社会的逻辑力量,从而赋予人类学更浓厚的本土色彩。

当然,这也是作为音乐学家的我们自始至终渴望做却一直没有做成的事。21世纪初,乔建中、萧梅和我,一起到陕北从事田野考察,看到层出不穷、层积厚重的民俗仪式,不觉发下宏愿,抛开行政的、业务的、社会的、家庭的烦心事,关掉手机,封闭邮箱,落脚一地,踏踏实实,安安稳稳,像农民一样离群索居,住上一年,一定会把走马观花看不到也体会不到的文化事项和音乐本真,弄个透彻也表述个透彻。然而,说起来从事民族音乐学的人应该做也必须做的事,都因行政的、业务的、社会的、家庭的等身不由己的缘由而未能如愿。一晃岁月过去了,似乎再没有精力和体能了。我们这代人没有谁能在一个地方心无旁骛地住上一年,真正像大家羡慕也崇敬的文化人类学始祖列维·斯特劳斯、马林诺夫斯基所做的那样。此点常在心底生出影影绰绰的悔意。所以,为了提起肖文礼兴趣,我不但告诉她我们的遗憾,也告诉她作为客家人应该"铁肩担道义"、发挥外人取代不了的优势的道理,以坚其意。令人高兴的是,她基本上做到了这一点,把凡有节庆月份中与音乐有关的仪式一并记录了下来。

当然,节庆活动并非平均分布于每个月份,有些有,有些没有,有些有变易。例如"十一"国庆节,在今人的观念中当然属于新型国家节日,与传统不沾边。其实不然。在过去六十多年间被大大小小的城镇认认真真"过"的国庆节,已然逐渐暗含了另一色调。换言之,月份牌上的"法定国家节日",被民间偷梁换柱,悄悄"改造"过了,呈现出一片朦胧的"灰色"。揭示此点的是赣南石城县的一位老人,他告诉我们:"十一"就是我们"庆丰节"和"下元节"! 初闻此言,振聋发聩,回头一想,果真如此。缺一不可的"三元"之中,"上元节"(正月十五元宵节)全国人民"堂而皇之"地"过","中元节"(七月十五鬼节)部分地区"偷偷摸摸"地"过",下元节则没人"过"。

其实，遵守传统的客家人把旧时节日与当下节日融为一体，神不知鬼不觉地照样“堂而皇之”地“过”。这就是学术界常说的“民间智慧”！也是人类学解读民间利用“国家话语”暗度陈仓的鲜活事例，更是从另一角度解读当下节日被一些特殊群体不断赋予特定内涵的事例。“上元节”被国家认可，堂而皇之，大张旗鼓，新老迭奏，举族认同；“中元节”被民间认可，地方政府睁一只眼闭一只眼，任其自繁自衍、自生自灭；唯独性质上具有“庆丰”“祭祖”“祈神”的“下元节”，被逐出体制。然而，客家人没有忘，巧借国家话语，往“新瓶”里装进了纯烈的“旧酒”。头脑与身体以及生活方式似乎一起“与时俱进”的客家人，小心翼翼地把传统留在了当下，偷梁换柱，改头换面，把专设假期、举国欢庆的“国庆”纳入“庆丰”，使国家话语与民间话语，双双获得体现。

如果用巴赫金的“狂欢理论”解读，自然发现，作为“人民整体”的客家人，以自发方式“脱离体制”，“外在于并违背它所处于其中的整个现存的强制性社会经济制度”，百折不移其志地上演传统。“民庶悦服，殊俗款附。自兹遂隆，九野清泰。”[①]客家人借中原旧俗巩固集体记忆，原因自然是当今的节日排行榜上不再列入“庆丰”日程。于是，表面是国庆节，实质是下元节；表面是欢度国庆，实际是秋祈庆丰；表面是国家话语，实际是民间表述；表面是政府行为，实际是民间乡俗；表面是政府投资，实际是民间消费；表面是全国一致，实际是地方自治；表面是天下一统，实际是族群认同。一个仪式由此构成一系列颇有意味的解读面向，而作者写作的触角也就此接上了地气。这也就是作者从广场上与春节一模一样的狂欢表演中（舞龙灯、耍火龙、唱采茶、跳傩舞、长杆、狮子队）为我们解读出客家人布下的“暗码”和“隐喻”。

黄翔鹏说：

---

① [晋]孙子荆：《为石仲容与孙皓书》，[梁]萧统编、[唐]李善注：《文选》（五）。李培南、李学颖、高延年、钦本立、黄宇齐、龚炳孙标点整理，龚炳孙通读。上海古籍出版社，1986 年，第 1934 页。

中国传统音乐都不是一个狭隘的、全封闭的文化系统。它是在不断的流动、吸收、融合和变易中延续着艺术生命的；同时，它又穿过无数岩石与坚冰的封锁，经历过种种失传威胁，才得以流传至今。①

看起来不是“一回事儿”实际上“是一回事”的“事儿”，当然是民族音乐志应该大书特书而且应该认真解读的。“当代客家文化”是集历史记忆、地方知识、族群认同的综合体，不考虑“变易”，并且把需要绕上个大弯子才能明白的“事儿”装进去，就会阻断发现本真的田野目光。

高丙中写道：

国家征用民间仪式把民间仪式纳入国家视线，成为它的组成部分。在这种情况下，国家提供舞台，或者说，国家就是现场，民间仪式应邀走出民间，参与国家的或附属于国家的活动。众所周知的例子是，民间的秧歌队、龙灯对或狮子会被安排在国家庆典中表演。民间仪式被国家或国家部门及其代表所征用，主要取决于他们潜在的政治意义和经济价值。国家在节日活动、重要庆典中让民间花会表演最直接的功能在于借重他们制造热闹场面……民间仪式在历史上制造“普天同庆”、“与民同乐”的盛世气氛的功能在今天实际上被用来表达对政府成就的肯定。②

学者们发现了“国家”征用“民间仪式”的一面，肖文礼则揭示了“民间”

① 黄翔鹏：《论中国古代音乐的传承关系》，《黄翔鹏文存》（上），济南：山东文艺出版社，2007年，第87页。

② 高丙中：《民间的仪式与国家的在场》，《仪式与社会变迁》，北京：社会科学院文献出版社，2000年，第327页。

征用“国家仪式”的另一面。一枚硬币，缺一不可，执此两端，左证国机，右振民情。这就是黄翔鹏所说的在“流动、吸收、融合和变易中延续着艺术生命的”机制，少了哪一面，都不是当代的真实。

如此看来，写不写国庆节就不是一个对研究对象的判断问题，而是不从事田野考察就无法解读当地人为什么如此隆重过节的理解问题。更进一步讲，没有田野，就不可能获得解读途径；没有问询，就没有“奔走足用”“猛锐长驱”的源头活水；没有长期居住，就不可能获得“地方性知识”的深意并兑现记录民情和真实的学术承诺，更没有明析底里，信马驰笔，察人所失察，辨人所难辨的书写。

跨越田野与“跨过”田野

从事民族音乐学的人是否合格，有一把简单量尺——上山下乡。要一个人把“口述史”“地方性知识”“记忆理论”的华丽辞藻化为实际行动并不容易。20世纪七八十年代出身的研究生被称为“富二代”，与我们那一代学生的社会经历各不相同的情况完全不一样，他们的经历大都是从学校到学校，于是，“上山下乡”就成为他们进入专业研究领域之后是否能够成功“转身”的试金石。面对谈起“上山下乡”如同谈先秦史一样遥远的群体，我们就是想把他们掩入艰苦环境，以便历练成熟。

2005年春节，肖文礼与我一起到寒冷的晋北采访，2006年她又与吴凡一起再赴晋北阳高县，2008年我与吴凡、肖文礼、肖艳平一起到赣南采访，后来，她一直与中国艺术研究院研究生院就读的几位赣南同乡，肖艳平、李上，结帮搭伙，一起回乡，始终坚持“上山下乡”。

第一次到晋北大同市怀仁县采访，面对百步之外就能被羊肉膻味“顶一下”的餐馆，我逼着她接受对于当地人来说异常喜爱可对她来说却难以接受的“田野味道”。不用说碗里的味道，整个餐馆都透着高密度的羊肉味。然而，她最终接受了对于南方人来说难以吞咽的“野味”，跨越了心理

底线而没有“优雅地崩溃”。这件“小事”说明，她真的是在按照职业要求接受“行规”，懂得“膻肉酪浆，以充饥渴”的“局内人”立场，逼迫自己改造深入骨髓和肠胃的习性，并对老师的“施虐”心领神会。

田野考察并不轻松，说起来与“田野”沾边做起来却绝对没有“田园风光”一样明媚的劳动量，让初来乍到的人承受不住，仅仅记录仪式而必须跟随主持者和乐班的全程摄影，就让人喘不过气来。一个葬礼下来，往往要跑上十几公里。赶前赶后，窜来窜去，一路小跑，气喘吁吁，还不知道到底是不是走对了位，生怕漏下重要环节。宽度仅容得下三四人的村路，拼死拼活挤过去，抢占制高点，抓住好时机，俯拍全景，近拍细节，记录只有几个人参与的关键环节，还不能妨碍主持人正常行为。肖文礼拿着摄像机、相机、录音笔，无时无刻不在准备冲上去。选择角度，抓住要点，不忘记摆在现场的乱七八糟的道具，并记录常人不注意的细节。坐下来切中要害的提问，更是学会与人打交道的活态教科书。必须给“相关者”施加持续而适当的“逼问”，以获得连续性叙述。与陌生人聊天，用客家话“套近乎”，让好客与不好客的、客气与不客气的、有耐心与不耐烦的，甚至甩头抗拒的受访者接纳自己，对天生腼腆的女学生来说，困难程度不亚于吞咽羊肉。田野不但使她具备了独当一面的本事，也练就了到哪里都能应付以及不再害怕的胆子和自信。

肖文礼与吴凡、肖艳平、李上，一起到赣南，看着自己用木板搭起来的床并将留下来过夜，不禁可怜兮兮地互问：“这不会吱吱哑哑地响吧？”当然问题还不止于“土炕布衾，荆筐芦席”，城乡差距使大部分女学生嫌太脏而不能如厕，或因陌生男人常过来转一圈而不敢入睡（他们在那里就遇见了半夜三更来“请喝酒”的“热心人”），这让女孩子们多了一重麻烦。男老师不愿意带女学生，除了因为下乡时没人帮着提包括采访工具在内的沉重行李，就是担心这类麻烦。眼见得出门帮着往行李架上举一下重箱子的男生越发罕有，也就难以严防死守。据说中央电视台流行一句话，“把女人当男

人用，把男人当牲口用。”我们认同。

从南康市横寨乡寨坑村每年春节举办的“大神会”，到石上村满街被爆竹染红的隆重“割鸡”仪式，从曾坊的“桥帮灯”壮阔景观，到田头挤满街筒子的“妆故事”仪式，一桩桩做下来，她竟然乐此不疲，甚至因为没有出席延续到深夜的葬礼而隐怀内疚，到了招魂入梦的痴迷程度。除了家门口几乎记不清城市街道的女孩，虽然照样搞不清东南西北，却可以如数家珍地说出赣南最古老祠堂的精确位置，并指出哪里的庙会最热闹。

优雅娴淑的肖文礼，经受住了“上山下乡”的考验，跨过了这道坎儿，并因此尝到了只有学者才能体会的甜头。学位论文压迫下不得不从事的田野考察，确实起到了令践履者洗心革面、重新自我定位的作用。要是在家乡发现珍宝的事都不能带来快乐，就真是要检讨自己有没有在音乐学领域获得快乐的能力了。大雪天回到北京的肖文礼，与肖艳平、李上，谈起宗祠，语连日夜。她告诉我，“皇城根”的第一梦竟然身处赣南“忧郁的热带”，这样“身心分离”的“双重时差”不是可以证明一个人的乡愁印记了吗？

家乡的一切都是素材

开始做论文的人都有过不知道如何下手的起步阶段，即使从小看惯乡俗的人也不知道哪块云彩上有雨。面对家乡景观最抢眼的宗祠，作者需要解读的问题就是：为什么勤俭度日的客家移民，不惜血本、精益求精、装饰华丽、花费那么大工夫、付出那么大代价建立了那么多宗祠？仅仅一个宁都县东龙村，就有宗祠、支祠、分祠、上祠、下祠等五十余座祠堂。李氏“上祠、下祠”两幢祠堂，屹立整个村庄的中轴线上，恰似一根轴心，而星布村舍、参差错落的宗祠，像“馄饨皮裹馅”似的，把整个民居抱在一起。

肖文礼描述道：

> 除上下祠堂外的50座分祠与房祠依照各房人居住的位置建在民

宅的中间，如慎斋祠、育斋祠、朴斋祠、雪堂祠、芸窗祠建在中村，用我祠建在布头，坦夫祠、守政祠、位上祠、俊人祠、南窗祠建在上、下大屋，升闻祠建在排上，仁方祠建在墩上……

一个古老的村落中聚集了大大小小、高高低低、密密麻麻的数十座宗族型建筑，超越建筑本身的文化功能一望可知。这道景观，让第一次见到的我们叹为观止。一栋栋，一座座，一丛丛，相互鼎撑，距捍中轴，鳞次栉比，令人目眩。谁都明白，那绝不是一堆挺立了几百年的坚硬石头，而是如同石头一样坚硬的精神载体，如同西方教堂、伊斯兰清真寺、侗族鼓楼。一个在历史上曾经几度飘离的族群，几乎把所有智慧都凝铸在从名称上就可以品味寓意的建筑中。经历了自东汉末年经三国、两晋到南北朝的"五胡乱华""晋室南渡"三百年剧烈动荡战乱，从艰难的大迁移、大混融中打造了族群身份并不断重构族群身份的客家人，看到建筑时会联想到什么？传统、祖先以及整个族群之所以聚集一处、相互认同的原由。这就是刘晓春所说的："遍布客家地区的祠堂建筑群落似乎向人们昭示，他们对祖宗的崇拜之虔诚令其他民系的人们难以望其项背。"①

另一个作者必须回答的问题是：从中原向一片陌生疆域漂移的客家人为什么比之中原保留了更多古老风俗？如此传统、如此守旧、如此漂移不定的人群，随身携带的文化如何持续发挥作用？

研究客家文化的学者都注意到导致该文化一枝独秀的现象，无须说，认同中原祖先，是客家文化的本根，但接下来的问题在于，音乐学家不能只看到宗祠，还必须分析令人称奇的宗族组织在建构客家文化普遍规范的过程中的运作实践和操作程序，分析各式各样的繁缛仪式在历史上是如何被建构为当地人的普遍行为的。或者说，他们到底会采用什么方式让人汇聚

① 刘晓春：《仪式与象征的秩序》，北京：商务印书馆，2003 年，第 11 页。

到那门楣华丽的厅廊下？于是，默默的宗祠和有声的仪式，就成为一组珠联璧合的符码，构成了一套里外配合的言说体系。远远相视，是一座建筑；俯身侧耳，是一座音乐厅。建筑是无言的诉说，音声是多情的诉说。外在建筑与厅堂音声，同样具有神圣性，同样呈现功能性。对于特定空间发生的特定仪式和必然的伴生物“音声”，就从音乐在其所处语境与发挥社会功能的叙事主题上，呈现出学科解剖的锐利。被后人称之为“客家文化”的那种似乎虚无缥缈的东西，就这样落在了坚硬的宗祠上，并与仪式和乡音结合，在与故土渐行渐远的过程中慢慢形成一种强大到足以让漂移者复原“来处”的历史记忆。不同形状的宗祠和不同形状的围屋，让肖文礼看到了乡族何以把重大仪式放在这里举行的用意，也逐渐听懂了乡音的密码。站在烟雨迷蒙的宗祠水塘前，飘然而来的如水声波，让她的眼睛亮起来了。

> 学问的材料，只要是一件事物，没有不可用的，绝对没有雅俗，贵贱，贤愚，善恶，美丑，净染等等的界限。正如演戏一般，只有角色，并无阶级，天神仙子与男盗女娼尽不妨由一人扮演。所以玉皇与龟奴，在常人的眼光中是尊卑高下的两极端，但在优伶的扮演上是平等的，在学问的研究上也是平等的。因此，我们绝不能推崇《史记》中的“封禅书”为高雅而排斥《京报》中的《妙峰山进香专号》为下俗，因为他们的性质相同，很可以作为系统的研究的材料。我们也绝不能尊重耶稣圣诞的圣诞树是文明而讥笑妙峰山下来的人戴的红花为野蛮，因为他们的性质也相同，很可以作为比较的研究材料。①

田野打开了她的视野，阅读则打开了她的心扉。原来家乡事物都可以成为描述对象和写作材料。闾巷野草之间，宗祠庙会的大大小小事件，都

① 顾颉刚：《妙峰山进香专号引言》，《典藏民俗学丛书》（中），哈尔滨：黑龙江人民出版社，2004 年，第 1018 页。

可以成为叙述材料，甚至儿时玩出花样的游戏。过去认为没什么用处的经历，都因为与民俗的联系而成为唤起记忆的密道。她找到了激活的钥匙。现代学术的巨大空间给年轻一代以巨大启发，“口述史”“想象的共同体”“公共文化空间”“集体记忆”“身份认同”“仪式音声”等概念，犹如东风，使年轻一代找到了把现代叙述用于本土想象的工具。具备了目力，一切都被点亮。一个人为什么不去审视自己的经历并借以表达自己所属的族群？为什么不在家门口捡起金枝并赋予亮色？家乡不但可以成为充分施展的叙述载体，而且在可信性方面，超过了生硬理论的套用。经验就在从小熟悉的环境里面，被“现代学堂”遮蔽的乡土价值，在一次次阅读中慢慢涌现。

> 那些隐含的信息看起来是在我们成年以后突然蹦出来的，但真实的情况更可能是：它们一直存在于潜意识当中，直到我们的阅历增加到一定程度，它们才被辨认出来。①

理论的光芒照亮了资料。听不到声音并非缺乏声音，而是“他者”的声音堵住了耳朵。有了新理论和田野经验，就会因为贴近家园而接近本真。她在寻找家园的过程中找回了自己，完成了“客家人身份”的重塑。

客观和接近事实的调查报告，永远是民族音乐志的“核心竞争力”，也是对当代音乐学知识库的最大增益点。中国音乐学界还没有提出让世界音乐学接受的普适概念，理念上尚未获得实质性突破，但大量实地考察的田野报告，却让世界音乐学感到了密集。图书馆里摆放了越来越多的硕博论文，虽然没有新理论，但田野记录已经证明，一个新的年轻群体正在积累势能，至少在操作层面上缩小了中国与西方之间过去几十年来的技术差距。这些写作不一定告诉人们什么理论上的创新，却呈现出一片从来没有

① 艾莉森·沃勒语，引自《旅伴》“言论”，2014年第6期，第10页。

被人关注过的区域音乐的面貌，其中越来越精细化的叙述，反映了作者对学科领域许多基本概念的反思、批判和辩护。

20世纪七八十年代出生者的研究成果、教育背景有了很大改观，比之前一代人更熟悉西方理论，不但能够阅读最新的英文著作，而且有条件直接面对西方音乐学家，接受并反思上一代人“本土化”的经验，虽然女性居多，但已经不是除了长相甜美、重复喊喊延续十几年学术口号而再无主见的人。著名作家余华在清华大学讲演时，针对那些认为“五四文学”好过“当代文学”的议论说，“五四时代某些人的作品现在中学生都写得出来。”逐渐成林的“桃千树”，确实让人生出“尽是刘郎去后栽”的感慨。

写完论文时，肖文礼对我说：以前不知道什么是“客家人”，走完这个过程，自然明白了为什么愿意付这么大代价去叙述家乡的动因，也逐渐体会到作为客家人的忧虑。说到这儿，她突然回过头问我：“你有没有为一个地区难以留下父辈文化而哭过？”那一瞬，我突然体会到她作为客家人的焦虑。不过，听了这番话，我还是如同听到夏野风笛，耳边厢响起意大利歌曲《重回苏莲托》的深情旋律。

悬匾宗祠

2011年，肖文礼从中国艺术研究院研究生院毕业，面临“就业压力”，为学生“找门路”好像已经成为大多数导师“义不容辞”的责任，我正好刚到中央民族乐团任职，于是她跟我到了乐团，在办公室任秘书，一起编辑《锦瑟》杂志，进入淡写“高山”、轻描“流水”的工作。

今天学生来家做客，使我想起二十多年前到导师郭乃安先生家做客的情景，知道自己已成隔代长者。看着肖文礼拿来的书稿，不觉想到见证其成长的过程：从单纯的学生到娴熟的编辑；从第一次参加“石城县长溪村赖氏宗祠建祠300周年祭典”的惊诧，到参与“大神祭”“割鸡”“桥帮灯”“妆故事”等一系列仪式的成熟；从辞色平善的淑女到应对繁难的公务员；从三万

字的硕士论文到十几万字的博士论文;从半天憋不出几句话的学生腔到语言讲究的职业作者;从"十七人中最少年"的恋爱到成家;从为人妻到为人母……"却顾所来径"①,让人感慨良多。

虽然一直催促她把论文改好,却也总没有充裕时间。遇到这次出版机会,又赶上她怀孕,比平时多了几份负担。但她还是坚持把论文重修了一遍。毕业时老师都在提醒,别忘了给我们看看新著。如今,这种快乐真的要实现了。一本著作凝聚了一段令人踏实心安的岁月,一种将面孔重新擦拭回到"定位自己"的岁月。套用2014年的流行语"时间去哪儿了",对于肖文礼来说,时间没有溜走,而是凝聚为了一本为家乡而写的书。

客家祠堂有个风俗,以挂匾方式彰显每一位为乡里和家族赢得荣誉的人。凡有功名,获得了博士学位、硕士学位、出国留学,即相当于旧时"衣锦怀乡、舆马归宁"的人,无论年龄性别,都可以享受昔日只有族长、乡贤才能享受的显荣资格,悬匾正堂,乡里荣之。此举可见客家人多么重教育、重乡情,这也是客家文化"归祖认宗"的激励性机制之一。客家人会把外出者的成就归于家乡教化,并以此为标杆激励后辈。我们开玩笑说:"肖文礼是可以在祠堂挂匾的人了!"的确,以记录家乡获得中国艺术研究院硕士和博士学位并因此留居"皇城根"的人,为客家音乐文化研究添了一块新石,取得了报效桑梓、光宗耀祖的资格,当然应该悬匾于堂!

原载肖文礼《岁时节日体系中的赣南客家仪式音乐研究》,中国社会科学出版社,2015年。转载于《人民音乐》2016年第3期。

---

① 李白:《下终南山过斛斯山人宿置酒》。

谱页

——郭建勇《交响诗〈力量的抗衡〉总谱》序

让我这种非作曲专业的人谈论郭建勇的创作特点当然不合适，也不敢妄做技术性评论，但想到我们共同走过的“峥嵘岁月”以及同代人具有的基本相同的审美品性，心中也有许多共振和共鸣。所以，老同学郭建勇要我为他付梓的总谱写几句话，觉得却之不恭，也就稀里糊涂答应下来。但真正面对电脑却不知如何落键了。回想往昔，脑海中他的形象，依然是手里拿着一摞谱纸、一副心事重重的样子。所以，现在写下的并非是解读他的作品，而是谈一点对他的了解。或许一个时代的共同记忆有助于人们对作曲家的了解。我们是1980年一起考入山东艺术学院音乐系理论作曲专业的，他于1984年毕业留校任教，我则北上读书。此后交往，断断续续。他在音乐创作领域，我在音乐学领域，各自忙着各自的事。近些年因为参加山东艺术学院音乐学院硕士研究生答辩，常聚一起。也是到了年龄，聚会间免不了回忆些“过去的事情”。现在汇入笔端的，就是些与创作无关也与创作不无关系的“过去的事情”。

慢工出细活——严肃音乐创作

郭建勇的交响诗《力量的抗衡》，最初想法始于1983年，也就是我们在一起读大学的时候。美术系同学王衍成，根据山东“胜利油田”的一次井喷

创作了一幅表现石油工人“战井喷”的油画。宏大叙事的主题以及年轻才俊的创造力，使其获得了全国美术大奖，当时这可是含金量很高的奖项。王衍成一举成名。后来他去了法国，成为“现代美术”的代表人物之一。这个荣誉是我到法国听大使馆的人说起来才知道的。人家看着我惊讶地说：“你是王衍成的同学？”那语气就像说“你是毕加索的邻居”？可见其知名度。其实我没见过那幅获奖作品，据郭建勇说，画面构图，气势磅礴，色彩浓重，感染力极强，是我们这代人最喜欢也最适应的“现实主义加浪漫主义”的典型风格。画面在郭建勇内心激起了一股莫名的冲动，因为他也在油田工作过。在王衍成建议下，他看了井喷的录像，但碍于各种原因，迟迟未能完成把画面转化为交响乐的初衷。1987 年，他到上海音乐学院进修，期间经历了大兴安岭火灾、1987 年抗击大水、1988 初上海爆发甲肝疫情等灾难，一次次获得了创作冲动，并从连续不断的人类灾难中体会到超越单个事件、上升到宏大主题的意象。

人的创作冲动往往源于一件小事。这个幼苗藏于内心，时常折腾得人寝食不安，一旦遇到相同意象，便一次次冒出来加强思考的深度，最后搅得人不吐不快。终于有一天，一连串的事件穿成了一个理念，相关意象聚拢起来。积淀沉寂于心，让井喷画面发酵为一个意象，提升到人类与自然抗衡与和谐相处的景观。引而不发的胚胎终于孕育成熟，他心底的“井喷”不期而至，破土而出。于是，用现代技法创作一部交响乐却迟迟未动笔的计划，终于付诸行动，落在了谱面上。

这部交响诗的主题就是这样，描写混沌初年，自然的狂暴，人对自然的抗争直至人学会了与自然和谐相处。“天、地、神、人”（人声呼喊四个字），为生存而建立的信念和因此派生的对大自然的敬畏，再至保护自然理念的诞生。今天，在人们越来越多反思人类对自然造成的伤害之时谈论“人定胜天”的话题似乎不合时宜，但古代“人定胜天”的理念的确是个伟大主题，只不过这个主题被 20 世纪的中国人过分发挥了，造成了一轮轮灾难，但其

原始意象则是人类觉醒的重要命题。不能否认，在我们的成长过程中，“人定胜天”确实是一种产生过巨大感召力的真实存在，让人汲取过无数“正能量”。浓缩国家意识也体现创作意识的理念见证了一个时代的叙述模式。这其实是在根本上涉及怎样对人类发展史提问、怎样获取创作源泉并确立价值向度的问题。我们不能否认那个精神主题的作用，作品中的宏大叙述和饱满情绪以及浪漫主义风格的追求，都与作曲家青年时代渴望表达的叙述模式相呼应。

郭建勇等了十几年，憋足了劲，一下爆发出来，喷涌的音流因宏大叙述的意象和触发心底的情绪，展示了一代人的风采。无论采用什么手段，十二音序列、人工调式、色彩理念、力求音响与表现的联觉统一等，基本理念其实相当朴素。

“功之成非成于成之日。”我们常说一个作品并非一蹴而就，而是历经过岁月时光，甚至积累了半辈子的成果，郭建勇的这首交响作品就是如此。每首乐曲的背后都隐藏着一段鲜为人知的故事，历史学家编辑历史会自觉不自觉地以现今眼光、如今立场选择话题，作为同代人，我则可以从我们年代的立场评估郭建勇，其中成分是隔代人听不懂或听不太真切的。这就是为什么郭建勇在遇到一系列事件时会突然想到早年的构思并最终把其付诸总谱的原因。一部作品的产生需要花费漫长历程，其间的积淀让人追溯到几十年前，这样的生命含量，让不了解的人不敢轻易谈论。

快工出新活——视剧与电影音乐创作

20世纪50年代出生的人总有些英雄情结，希望自己的创作属于“严肃音乐”。翻看郭建勇的作品清单，会发现大量的新型创作，特别是新媒体创作，电视剧音乐、电影音乐。他的写作有：电视剧《铁道游击队》《铁道游击队——战后篇》《白眉大侠》《甘十九妹》《西安大追捕》《爱情帮你办》《孙子兵法与三十六计》《杀人街的故事》《海上圣火》《荒火》《鲁氏兄弟》

《生命中的好日子》《正午阳光》《湖上小学》《济南七·九大案》等五百多部(集)。电影音乐《海洋朋友》《星星之火》《情系天尽头》《72 小时》《法官老张》等。

虽然没听过,但从题目上可以看出有一种重大主题贯穿生涯,一如年轻时代“激扬文字”的气概在其中嘹亮鸣响的感受。参与遵命应景、为一时之约甚至过多糅进时代声音而令后人掩耳的新媒体,是不是违反他的创作宗旨呢?应该说,他遇到了一个特殊时代,即以流行音乐化解“泛政治化”时期的所谓“严肃”从而让音乐回归娱乐功能的时代。这是一代人面临的难题,也是作曲家不得不为而且愿意竭力而为的主题。一方面创作严肃音乐,一方面渴望艺术回归本体。郭建勇之所以创作了许多“通俗音乐”,其原因就是要实现年轻时代所深恶痛绝的给音乐添加了过多负载、从而希望把与艺术本体不相干的“观念”抛出去、为音乐减负的愿望。这其实是在相当高度上采取的把中国变化与世界接轨从而在更高远的层面建立起人类共同参与“现代”之间的联系的行动。正如鲁迅所说切西瓜的时候也要想到国土沦丧、国土被瓜分如何能吃得下去的道理一样,严肃音乐“严肃”到一定程度,就让人难受了。流行音乐最大限度地除去了附加的“严肃”,让艺术再也没有了政治象征、至善标志、阶级寓意等成分,从而最大限度地体现人性。郭建勇一代作曲家之所以创作出受广大听众喜闻乐见的作品的一个重要原因,就是顺应历史发展要求,成为时代真声的见证者。

从第一次进录音棚,面对布满密密麻麻线路的调音台,不知道是快速倒往过去还是快速转向未来,到现在在自己家里建立了一个小型录音棚,流行乐坛中的磕磕碰碰、起起落落,真正炼就了他的本事。有时候,一个晚上就得把总谱干出来,把录音小样交上去,“急活”真是锻炼人。技术水平,迅速提高,应付能力,游刃有余。他让自己的音乐成为山东流行乐坛引领导航的破浪之舟。不是说他意识到自己要做什么时代过渡的桥梁,而是他

的大量作品的确相当于一座桥梁，让“过期”的“严肃”越离越远，让时代的“轻松”越走越近。这样的声音，我相信，老百姓都喜欢。

我们还是奶声奶气十来岁的孩子时，唱的都是一水儿的“严肃”，三十而立，第一次听到以邓丽君为代表的“轻松”。这个“轻松”真是不“轻松”！让我们沉重了好大一阵子。新思维来了，忠实记录时代的作曲家，都将其视为生命航向和定海神针。无须说，一个英气逼人的年轻人在走进“音乐院校”时，“严肃”与“轻松”的思想较量还处于僵持阶段。随着电视剧的创作和实践，郭建勇在社会大舞台上重新确立了道路。对流行音乐的后设立场和指派任务，都在其意识中成为对抗根深蒂固观念的制衡手段，成为打造新风向标的载体。胸怀大志的人走进电视台，对于“轻松”的解读就有了“严肃”意味，从此开始在“轻松”中寄寓“严肃”的生涯。他的创作理念在多元共生的格局中大尺度敞开，无论是地方戏曲元素的融入，还是少数民族音乐的引入，抑或地方特色乐器的采用，都获得了更多的中国式表达。他所祈望的让地方声音响亮起来的愿望，一件件变为现实。

小提琴上的共同记忆

作为同届群体的母校记忆与作为“专业”个体的校园记忆是两回事。提起“理论作曲专业”的回忆，印象最深的、也是郭建勇在校期间独领风骚的事，就是他创作的第一首小提琴合奏《巧女新秀》(采用山东苍山民歌《绣荷包》旋律)被一轮轮搬演的盛况。80届小提琴专业最漂亮的八个女生：刘泠、刘玉霞、周明、王荔、刘淑薇、徐牛妞、黄玮、宋永丽，再加钢琴伴奏的“大女孩”王瑶，个个亭亭玉立，人人飘飘若仙。一字排开，众星捧月，一起呈现郭建勇的“处女作”。那场面就等于一群女神服侍一位王子。记得初次走台，消息不胫而传。老师同学，奔坐台下。八个女孩，面容娇好，风华正茂，步态轻盈。待她们挥动琴弓，不但清音满堂，而且清香满室。最后一挥，弦

音顿收，云鬓蓬飞，高髻晃耀。所有男生，目乱情迷，轩眉攘腕，心下骇异。那时真感觉：舞台特别高，幕布特别蓝，笑脸特别多，提琴特别响！说起细节，郭建勇兴奋不已，津津乐道，让人插不上嘴。那时还没有“十二乐坊”“时装秀”之类，突然冒出这么一道靓丽风景，效果可想而知，以至于后来介绍起某个女孩只需说她是小提琴组合成员之一，人家就能想象其相貌步态。这个节目顿时成了学院名片，郭建勇的知名度也顿时暴涨。郭建勇的“处女作”真的用得上“闪亮登场”这个词！

不听郭建勇的音乐好多年了，但那首小提琴合奏流淌的音流挥之不去，这自然是因为“八女投江”的原因。大学岁月就被定格在那首乐曲和那个组合中了。小提琴齐奏像母校上空的彩云，经年不散，久久难忘。后来社会上蹦出来许多组合，但对于我们来说却远远不能与八位女神相比。龙应台说：“如果科学家能把一滴眼泪里所有的成分都复制了，包括水和盐和气味、温度，请问，能不能被称做一滴‘眼泪’呢？”①

青春声音，不类凡间，把人拉到某个不能到达却又可以感受的境界。郭建勇逼人承认那个境界的真实存在并以强烈的吸引力让人不自觉地靠近，甚至不想返回。创作一个作品所面对的问题既抽象又具体，一件乐器的自身定位与本土化语言等一系列的技术处理，既要鸟瞰式宏观眼光，也要剖麻雀式个别把握。乐曲中段，他涂上了一层梦幻意境，如潮暖回春，万象吐蕊。仅此一段，就是他的精致贡献，只是他当时自己也没有意识到这样一种不同所携带的青春气息，或者意识到这种青春气息的不同有什么特殊意义。

我们都拉过小提琴，对这件乐器情有独钟。深入肌理的浸蕴，使他能够运驾裕如地写作小提琴作品，这也是那首作品之所以成功的技术底色。崭露头角的郭建勇在山东音乐家协会主办的“泉城之秋”文艺汇演中，被王

---

① 龙应台：《目送》，北京：三联出版社，2013年，第180页。

音璇老师(时任音乐系副主任)指定担任她的独唱音乐会全部曲目的配器人选,这份殊荣让他风光之上再添祥云。简直可以说,八位女生的组合光影就是托起了他日后升腾的第一片祥云!

我们曾在学校琴房里一起演奏罗马尼亚电影《奇普里安·博隆贝斯库》那首传遍全国的小提琴曲,忧郁的调子令我们陶醉不已。20世纪80年代,很难不以那首小提琴曲为集体记忆的。当时流行的小提琴作品都是我们上课路上哼来哼去的调子。说不定莫扎特A大调小提琴协奏曲的乐句、柴可夫斯基D大调协奏曲的主题,都能对应于一幅亦真亦幻的图像——某个琴房、某个角落、某个晚上,一起哼着小提琴的伤感旋律暗恋某个人。聆听女生组合时虽然坐在台下,但手指头难免不跟着她们做相同的动作,享受通过声音达成的青春舞动的隐秘默契。这时,同学间没有哪个会否认那就是"知音"境界的化身了。我们喜欢那个如烟似梦的女生组合,喜欢被郭建勇一手炮制的微醺情状,总之,喜欢隐伏于岁月余音背后的"非物质"韵味。

坐下来与坐得住

我们班共有六个同学,郭建勇、王敏、倪晓薇、徐学吉、郑有平。如今虽然天各一方,但回溯往事,特别是大学时代的种种趣事,思之依然倍感亲切。一起在小树林背诵《琵琶行》《长恨歌》;一起在操场上背外语(我们在"文革"时学的英语只有 Wish Chairman Mao a long long life"敬祝毛主席万寿无疆");一起在夕阳碰触小树林顶端时观看喷出满天红霞的落日;一起在邻院巷子里仰视槐树开花,静品李清照的词香;一起在傍晚凝视秋风里的寂静;一起在没有烟火的琴房里森然冷坐;一起大清早到街上喝一碗甜沫;一起在宿舍里用电炉偷炖药品实验室"剩余"的"荷兰猪";一起吟咏硬是把《红嫂》改成《红云岗》的"新样板戏"唱词:"续一把蒙山柴炉火正旺,添一瓢沂河水情深意长";一起跑到他家看刚刚出现的"彩色电视"《霍元

甲》;一起春风马蹄般地奔向生命中的第一所音乐厅听音乐会。大学时代正值女排三连冠,同学们挤在音乐系教学楼大堂里观看电视、在乒乓球桌上欢呼雀跃的场景如在目前。追求和无限苦闷,是我们生命的共同特征。如今不把这些写下来以作“恰同学少年”的记录,大概就没人知道山东艺术学院80届的故事了。所以还是记录一下,以广母校异闻,以为来者所知。

现在的人大概很难理解“文革”期间的年轻人在20世纪80年代初大学恢复时绝处逢生的感受。我们唱的都是《社员都是向阳花》,没有比“葵花向阳”更能表现我们与领袖的关系了。但后来才明白,其实太阳并不想沐浴“向阳花”,一厢情愿的笑脸也就成了一脸尴尬。想着第一代国家领导人的去世可能对命运造成的影响,我们迫不及待地涌进敞开的校门。生命的压抑变为创造力,赋予像郭建勇这样的人谱写自己的乐章时,刻下不凡的生命力度和厚度。

如果说郭建勇经历中的两大事件,一是早年时的“文革”,二是中年时的商业冲击,那么他无力对付第一个冲击却充分利用了第二个冲击。在第二个冲击下,郭建勇成功地将自己的最爱与时代需求结合起来,利用机遇,不但实现了自己的理想,而且为社会做出了贡献。对于同辈人来说,这是何等幸运!当然,所有的幸运都是奋斗的结果。在变迁剧烈的社会环境中许多人荒废了生命,没有做多少事,而郭建勇却在回首已觉转瞬即逝的时光中留下了那么多作品,积累了那么多经验,教出了那么多学生,干出了那么多大事。时间一拉开,人与人之间的区别就出来了。商业时代,人心浮躁。这个诱惑,那个诱惑,如网如罩,身不由己。就看人的定力了,就看一个人能不能为实现自己的梦想而坚持了。艰难时事,一般人不但不能坚持自己的最爱,而且不能坚持自己的本行;不但不能坚守自己的本行,而且不能坚持生命的底线。作为同一个起跑线上起步的同学,许多人没有创作出体现时代的高端产品,其原因就在于心无定盘,不能全神贯注于自己

的早年理想。人不缺智慧，不缺眼界，不缺机会，甚至不缺资助，缺的就是全神贯注。郭建勇坚持了人生定位，几十年如一日，这大概就是他越来越成功的根本原因，也就是读者能看到摆在面前的他写下的一大叠总谱的原因。

原载郭建勇《交响诗〈力量的抗衡〉总谱》，齐鲁电子音像出版社，2016 年。

中国艺术研究院音乐研究所1978年以来出版物辑录序文

2008年是纪念改革开放30年的节点，如果把在各方面都对中国社会产生深刻影响的这段时光作为一方整整齐齐的切片检验一个单位的成就，最简单的方式就是汇辑成果。汇辑中国艺术研究院音乐研究所集体与个人的出版物，当然不是仅仅展示一个单位几十年来的成就和面貌，中国音乐研究所曾是音乐学界唯一的研究机构，享有“皇家”美誉，所以这份目录也可以作为中国音乐学的缩影。列入表格中的书目哪怕一言不发，也会从最刚性的一面诠释改革开放30年的实绩。“成绩单”让后人知道研究机构曾经具有的学术地位和持续发挥的领头雁作用，自然，也让身在其中的学者感到骄傲。

书目当然想以30年为时限，但也无法完全做到，一些持续有年才完成的著述，自然超越了30年。《琴曲集成》第一卷（上册）出版于1963年，断断续续也陆陆续续，直到2011年才最终以30卷本的新版出齐。所以，两头的截点不得不有所超过。

排练次序上，前面是期刊和丛书类:《音乐学丛刊》(3本)、《中国音乐年鉴》(21卷)、《音乐文化》(6卷)、《中国音乐学研究文库》(三辑30本)、《中国音乐文物大系》(一、二期15卷)，后面是学者个人著述。需要说明的是，个人目录没有列出杨荫浏的著述，因为已有《杨荫浏年表》和2010出版的

《杨荫浏全集》。

接下来是工具书和资料汇编。中国音乐研究所延续了前辈学者汇集资料的特色，出版了大量专题性资料集，吉联抗辑录的“古代音乐史料辑录”就是典型。前代学人为了实现学术关注，收集史料，汇集同类，集结板块，采编精锐，奠定了资料建设的学术平台，也展示了学术集体为后人奠基开路的实干形象。

关于作者、编者的署名，不得不依据出版物原来刊印的名字，仅有个别作了必要加添。《琴曲集成》署名为“中国音乐研究所和北京古琴研究会”，实际主持人早期为查阜西，后期为吴钊，出版时都未署名。集体参与不注姓名，是当时社会普遍流行的方式，相当数量的著作署名为中国音乐研究所。作为历史资料整理者，后人当然希望反映实情，但辨析只能于研究著述中详述，目录很难全面反映，此类甄别只能略显而已。

2008 年是改革开放 30 年的日子，这一年国家大事不断，每个机构和每个个人也有许多小事在岁月和生命中激荡。确定历史上哪些为重要事件是《中国音乐年鉴》编辑的本能和责任。2008 年，从国家层面上扫视，人们看到了沸腾的奥运会，开幕式上一系列传统文化符号和中国元素被充分表现，让世界刮目相看。人们看到了汶川大地震，十几万生命瞬间消失，废墟上摇来摇去、扫来扫去的镜头让每个人的眼泪一次次失控。人们更看到了西藏“3・15”动乱的结束和另一幕紧接着上演的新疆“7・19”动乱，这让中国人在奥运狂欢后保持了清醒。从音乐学层面上扫视，人们目睹着扎根新疆的汉族音乐学家周吉离去，看到 90 高龄的学者李石根积累一生的著作《西安鼓乐全书》出版。从中国音乐研究所层面上看，我们送走了音乐学界的泰斗、中国音乐研究所创始人之一缪天瑞，送走了在此工作却并不以音乐学知名的王世襄。他们伴随着一大批文化名人（季羡林、任继愈、钱学森、贝时璋、杨宪益先后于 2008 年至 2009 年去世），同步地离开了世界。这些人的离去让以记录历史为任的《年鉴》编辑们感到一个时代翻过去时

的沉重和无奈。

汇集出版物何尝不是带着历史情结？每本书都希望让人开卷有益，它们记录并推动了整个音乐学的建设和进程。更重要的是，关切音乐学的发展以及该领域赖以生存的阳光、正直、学术良知的培育，遏制并扭转某时可能而且确实出现过的迷误。中国音乐研究所对于重大历史事件从未失语，80年代新潮乐派和流行音乐的及时评价，《中国音乐学》《中国音乐年鉴》的创刊（事实证明，两种刊物标志着知识分子独立话语权从私下议论步入实施层面并影响了决策者和知识阶层的思考），90年代音乐考古学的大面积普查和注录，30年来民族音乐学的大面积调查和深入探讨，21世纪以来个人专著的抢先登场等，都曾强烈震撼过音乐学界。从1978年始，中国音乐研究所的学者不断关注和参与社会活动，精彩故事赢得了整个知识群体的尊敬，获得了向往改革、渴望振臂一呼的同行们的共鸣。这些共同经历让我们彼此的心随着这一时期出版的书册一同跳动。表格中的人名令许多出版物一纸风行，此后还将风行，列表于此，就是让历史记住这段非同寻常的时光中学者做了些什么。

当然，我们还要自警两句：出版困难时代，流通著述只有几部，阅读和选择也只是几部。出版越来越易，写作越来越多，但流通和阅读的其实仍然不多，即使互联网时代。因为经典没有多少，学科“排头兵”总是少数，空间有限，根本不具备“高产、超产”性质。人们恨不能有十部《杨荫浏全集》，一百部《缪天瑞文存》，一千部《黄翔鹏文存》，这太好了，但不可能。冷静的书目告诫后人：不是写下来就能留下来！

这里的每一本书都是一位学者的心血，甚至是一生唯一的记录。他们中的许多人已经消失于历史时空，让我们怀着足够的敬畏，仰视他们的贡献。

原载《中国音乐年鉴》2009卷，文化艺术出版社。

民族音乐学学科建设30年

民族音乐学在发生后的30年便受到学界重新评价，这种情况除非回溯20世纪80年代以来中国社会剧烈蜕变、奋力摆脱缠绕学术的其他因素以及回归知识论本体的特殊演进过程，否则，在其他任何时候都再也不能被理解。改革开放不久，中国音乐学界马上发生了知识论的总体性转变，立刻寻找到新一轮阐释的出路，其中包含对此前缺少方法论支撑的深度反思，这个转向，恰如其时。

1980年，南京艺术学院召开的“全国民族音乐学学术讨论会”，拉开了一个全新的知识空间，把“民族音乐学”从朦朦胧胧中一步扶到了大堂正座。无论是当时音乐界的知识储备，还是连学科名称都难于统一认识的学者群体，都未曾料及“会名”预示的新学科的发展力度以及即将覆盖半壁江山的空间深度。无须说，会议名称可作为两种言说方式的分界线。众多学者参与了学科名称的辩论并做出“知识论”的言说态势，伴随着“新潮乐派”的奇怪音响，一篇篇生命力晓畅的文论持续震荡着乐坛。如果说吕骥曾把“民族音乐学”与同期出现的“流行歌曲”“新潮乐派”多多少少视为同质现象，到了当代人人竟说民族音乐学并把其方法视为踏进学科的门径，这个转身确实让人感到该学科已经成为探索传统的知识网络的中枢系统和聚散神经，一轮轮推出的“文化背景（上下文语境）、声音、观念、行为三角模式、局内局外观或双重身份（双重视角）、文化价值相对论、仪式音乐与音声

环境、时空隐喻、历史建构、社会维持、社会性别、道义经济、国家在场、狂欢日常、想象的共同体、印刷资本主义”等对学科建设具有解放意义的概念群，连篇累牍，层出不穷。概而言之，民族音乐学有三大理论立柱：文化中的音乐、局内局外观以及连带的文化身份认同、文化相对论，而把音乐置于文化背景则尤为三支立柱中擎天之一大柱，依之以进退上下全部民族音乐学的概念群。

历史终于发生了奇特逆转，原先作为传统学科布局中最稳定和构筑基础价值资源的“民族民间音乐研究”，却成为观念交替、更新、嬗变最频密并且以此抗衡传统的“首善之区”，而一向作为鄙视对象的欧美以及其间流行的“文化价值相对论”（派生为当代的“差异化、多元化”），代替了思想圆心的苏联、东欧以及被奉为经典的“社会进化论”。民族音乐学跳出本位视野的战略性转移，把传统音乐研究移构于全新领域，也在某种程度上找到了可以反复再生的方法论。

沈洽通过半是译文味、半是论述味的长篇言说《音腔论》（这种风格甚至被视为外来学科叙述所必须的），搭建了第一个框架，他淡定的双眼一声不响地审视着一个单音的过程，那种钻牛角尖的劲头，让人觉得刚刚喧闹了十几年的中国怎么可以突然安静下来在清理故土时产生这样的目光。民族音乐学理论的具体应用直到20世纪80年代才在这篇音乐界第一轮出线的硕士论文中落实下来。

中国艺术研究院的两位学者，齐琨、吴凡，回溯了三大立柱在中国逐渐立足的发展过程，对于改革开放之初中国与外界的知识壁垒、通约不畅和由此造成的知识困境的客观描述，以及知耻而后勇把从词条到经典译介过来的种种努力，再及本土化过程中逐渐生成的具有中国特色的民族音乐学的成就，一一道来，粲然可观。上海音乐学院一群大学生如何看待学科的表述，也让我们了解到“80后”一如30年前的弄潮儿，产生了同样的冷峻目光。

30 年河东，30 年河西。如果把民族音乐学的发展划出一个 30 年的时间切片，刚好看到一个从南京会议“起调”到南京会议“毕曲”的完整乐章。30 年的切片中，首倡者依然健硕，跟进者叱咤风云，新冠者方兴未艾。

日子一个接一个地从前往后过着，占据音乐学半壁江山的民族音乐学终于可以总结得失并把经验贡献于其他学科。今天梳理这个过程的就是其中要员，他们书写的既是学科的历史，也是自己的历史。

本文是为“民族音乐学学科建设 30 年”而写的“编者按”，载《音乐研究》2010 年第 5 期。

梦覆锦瑟

马王堆汉墓出土的瑟距今2100年

唐代诗人李商隐写《锦瑟》距今1170年

中央民族乐团成立距今50年

我们编辑的《锦瑟》刚刚出世

历史就在锦瑟的一弦一柱上移动，延续着乐思与沉思……

一直以来，我们都想有一本刊登中国民乐声音的读物。我们需要用音符诉说，也需要用文字诉说；我们需要乐坛，也需要论坛；需要在音符与文字之间，寻找和世界一起前行的存在感。今天，我们把要说的话刊印在此，让梦想成真。

检索2010年一年中的生命足迹，中央民族乐团的中心话题，就是建团五十年。五十年前，父辈们在历史户籍上，注册了一个新单位。从那一天起，一群中国民族音乐家的梦想，就找到了一片释放空间。五十年后，全团人员再次聚集，拍了历史上第二张“全家福”，成为五十年前黑白“写真”的续集。

2010年11月4日，这一天对我们来讲意义重大。整整一天，忙里忙外，布置张罗，彩排化妆。精心挑选的图片挂满前厅，大红地毯一直延伸到大门入口处，几条垂下的粉红色布幔把音乐厅化为梦境，用以强化喜庆效

果的横幅调整了几次，门前的装饰花篮选用了玫瑰，呈现庄严喜庆的设计，把全团心情和盘托出。

这样的夜晚，这样的地点，这样的人群，这样的情绪，让人醺醺。

新编的团庆画册《锦瑟五十弦》，把一份“大红记忆”发到每人手中。历数完团史中的伟大与平庸，光荣与梦想，大家的心头，沉甸甸的。我们捡起几被遗忘的记忆，作为一份文档，包装成大红的颜色。今天，有了这本刊物，记忆将会继续延伸。

2010年，我们遇到了一系列大事件：家门口的“民族音乐厅”和“星期音乐会”开张，第二轮虎年之际第三次进入维也纳“金色大厅”，“玉鸣东方——吴玉霞琵琶独奏音乐会”，“南山截竹恒北斗——王次恒个人音乐会”，第一届“国家艺术院团优秀剧目展演”，九位艺术家拿到了盖着“国徽章”的奖状，“第十五届全国音乐作品（民乐）评奖”，“高雅艺术进校园活动”，高潮自然是建团五十周年纪念音乐会，温家宝总理的题词和国务委员刘延东的观赏与激励，蔡武部长一年两度观看音乐会，王文章副部长一年四次考察乐团……岁月中上演着生命的节庆与平凡，完整与琐碎，盛装与素颜。

几十个城市间兴奋与沉闷的演出，曙色微煦中的旅程与倦容，虎年与兔年之交连续十六场广东巡演。在城市和乡镇间行走，总有人关注国乐，关注我们。于是，乐团就在城市繁荣的扩展中，不断寻找下一个落脚处，总有知音，笑脸相迎。于是，我们和我们的梦想就连番上场。

吴玉霞又一次把琵琶“指甲”缠在五个手指尖上；

王次恒又一次用舌尖舔舔不太润泽的笛膜；

李源源又一次从金色琴袋中掏出“轻机枪”；

谌向阳又一次皱着眉头调准第一百零八根琴弦；

待所有乐师就位，首席唐峰，控制着不灵便的腿脚，示意大家调准琴弦；

指挥刘沙，系紧领口处最后一颗纽扣，拿着指挥棒，从暗处走向光明……

一系列准备动作，从一个城市到另一个城市，从一个剧场到另一个剧场，从一个舞台到另一个舞台，抱着琵琶、拿着二胡、拎着唢呐、推着扬琴，伴随上场时的一声自励和谢幕时的一声叹息……

每次音乐会，都是历史！每场音乐会，都是力量！每次集体鸣响，都是我们的心声！

锦瑟无端五十弦，一弦一柱思华年。
庄生晓梦迷蝴蝶，望帝春心托杜鹃。
沧海月明珠有泪，蓝田日暖玉生烟。
此情可待成追忆，只是当时已惘然。

对于音乐家，整整一年沉浸于自造的梦境：到底是梁祝还是蝴蝶？是蝴蝶还是梁祝？是音乐还是蝴蝶？是梁祝还是音乐？我们有时真的分不清。哪个是真实世界，哪个是虚拟梦境？到底音乐是真实世界，还是世界是手中音乐？音乐可以转换为收益与现款，从这个意义上讲，音乐是真实。但音乐又让我们沉迷于古老情结，不愿随波逐流，这时，音乐又不真实。我们需要本真，需要圣洁，把梦挂在弦上，用琴弦言说。无论是音乐中的我们，还是暂时没有音乐的我们，梦想没有一天不飘过乐团领空。我们在自己的世界中检索关键词：崇高、信念、纯真、传统、永远不灭的艺术精神，50年前就被前辈植入乐团肌体中的关键词，我们永不丢弃。另一方面，也自然排除历史上就被定义为靡靡之音的低俗、庸俗、媚俗。奶粉里有三聚氰胺，音乐里也有大体相同的成分，装腔作势，故弄玄虚。如今，娱乐喧嚣中，许多人失去了对艺术的追寻与抒写，失去了对家园的用心与守望，失去了对道义的呼唤与阐扬，失去了对良知的捍卫与责任。让浮声泛响，远离琴

弦。那些泛响遮蔽的虚无，使我们愈发焦虑自己未来的仪容。确保导向，严格标准，保持尊严，心怀良知，这是我们的刚性标准。

许多人认同，19 世纪最重要的是武力，谁的武力强大谁就称霸世界；20 世纪最重要的是经济，谁的经济强大谁就称霸世界；21 世纪最重要的是文化，谁拥有丰富的历史文化资源，谁就可能享有世界。当“中国制造”开始成为世界经济的晴雨表，中国文化也需调整至相应地位，中国音乐也需派上大用场。变化于悄然中发生，新时代来临了。“孔子学院”在中国人“打倒孔家店”的一百年后，作为品牌，慢慢在世界蔓延。伴随《诗经》的吟咏，伴随“中国文化走出去”的战略实施，中国音乐必将成为古老文化的代言体，传达当代中国人的文化精神，古琴与长调，木卡姆与南音，西安鼓乐与侗族大歌，成为与纵横高铁、载人航天同速的传播载体。当今世界已经步入知识经济时代，无论科学技术、信息传媒，无不与文化相关，即使纯粹商品，没有文化含量也会大打折扣，老字号、老品牌、老技艺、老器物、老声音，就是文化，就是力量。中国拥有丰富的历史文化资源和音乐文化资源，它们将成为中国音乐家大展鸿图的再生源。

我们将在自己的刊物中介绍乐团杰出的艺术家，记录旧岁行程，探讨发展方向，展望未来前景。图片与大事记只是表皮，记录变迁，提升理念，才是核心。过去的辉煌已成记忆，我们需要创造新的历史。

一个乐团，可以简约为几百根琴弦，几十根音管，背后是几十颗节律同速、一起跳动的心。几百根琴弦，拧成一股绳；几十根音管，汇成一个气场；让我们像农民开镰收割一样，快活地跳入自己的“农田”，在传承千年的锦瑟上，奏响我们的丝竹清商与庄严乐府。

原载《锦瑟》2011 年第 1 辑

竽瑟狂会

中央民族乐团的团徽，来自中国最古老的乐器“笙”。先秦典籍《尔雅·释乐》：“大笙谓之巢，小者谓之和。”古代笙类乐器可分四种：36管的称为“竽”（低音），19管的称为“巢”（中音），17管的称为“笙”（中音），13管的称为“和”（高音）。

“列管匏中，施簧管端”的“竽、巢、笙、和”，是中国唯一可以同时奏响二、三、四个音的和声性乐器，因此成为“和而不同”比喻的原指实物。古代哲学家从“同覆互异”“振引合和”的声学现象，演绎出中国哲学的核心理念和最高境界：“天人合一”，从乐器发声和音乐术语“和鸣、和谐、和弦、和声”引申出一系列中国文化的核心价值观：和平、和美、和顺、和气、和睦、和善。总之一句话：和为贵。

可以说，当笙竽吹响，整个世界，应声而起，一捧笙竽，吹出了世界和谐的第一声鸣唱。

古人把长短参差的笙苗比喻为“凤翼”，把万殊竞响的笙响比喻为“凤鸣”。根根竹管，排排挺立，吹笙鼓簧，翠色常青。

和谐不但是古代哲人的理想，也是当代社会的追求，更是中央民族乐团的努力方向。

因此，我们的口号是：

和在手中，和在心中。

社会和谐，世界和鸣。

2011 年，中央民族乐团的日程表上排列着一系列密集的大型音乐会：《艰难·辉煌——纪念建党 90 周年音乐会》《纪念辛亥革命 100 周年——“光明行”民族音乐会》《美丽新疆》《“中俄睦邻友好合作条约”签署十周年庆祝音乐会》《庆祝中华人民共和国建国 62 周年音乐会——祖国颂》《第十五届全国音乐作品（民乐）比赛音乐会》《成吉思汗》《梵呗之音——新年祈福音乐会》等。

2011 年，中国舞台上排列着两个显赫主题：庆祝中国共产党建党 90 周年，纪念辛亥革命 100 周年。各艺术院团都用自己的形式参与到两项重大纪念活动中，用自己的声音奏响了两支宏大主题。干支飞转，倏忽间又到辛亥。8 月 27 日，国家大剧院音乐厅，中央民族乐团、香港中乐团、台湾中华国乐团联袂演出《纪念辛亥革命 100 周年——“光明行”民族音乐会》，陈燮阳、阎惠昌（香港中乐团）、黄光佑（台湾中华国乐团）共同执捧。中共中央政治局常委、全国政协主席贾庆林，政协副主席王刚、孙家正，文化部副部长欧阳坚，中国文联党组书记胡振民，中国音协主席赵季平，党组书记徐沛东等出席观看。该项活动是“纪念辛亥革命 100 周年”系列活动之一，整场音乐会还于 29 日移师南京市紫金大剧院。

9 月 30 日，人民大会堂上演《庆祝中华人民共和国建国 62 周年音乐会——祖国颂》。中共中央政治局常委李长春，中共中央政治局委员、北京市委书记刘淇，中共中央政治局委员、中央书记处书记、中宣部长刘云山，中共中央政治局委员、国务委员刘延东，国务院秘书长马凯，北京市长郭金龙，曾庆红，文化部长蔡武、副部长王文章等出席观看。

4 月 19 日，北京“世纪剧院”上演《美丽新疆》音乐会。中共中央政治局委员、中央政法委副书记王乐泉，中共中央政治局委员、国务委员刘延东，全国人大常委会副委员长司马义·铁力瓦尔地，全国政协副主席阿不来提

·阿不都热西提，国务委员、公安部部长孟建柱，全国政协副主席、中央统战部部长杜青林，全国人大原副委员长铁木尔·达瓦买提，文化部副部长欧阳坚、王文章，新疆自治区常委、宣传部长胡伟等观看了音乐会。

7月1日，国家大剧院音乐厅上演“庆祝建党90周年《艰难·辉煌》音乐会”，陈燮阳指挥。李岚清、曾庆红、吴仪、文化部部长蔡武、副部长王文章、艺术司司长董伟、中国音协党组书记徐沛东、作曲家刘文金等出席观看。

2011年注定成为我们需要记住的年头，中央民族乐团走进具有九十二年历史的欧洲最古老的“萨尔斯堡音乐节”，这件必将载入中国音乐史的大事，让站在世界顶级音乐节上的音乐家无比自豪。辛亥革命百年来所受的屈辱，使得中国音乐每次走出去的行为都带着很浓的民族主义色彩，把出国巡演视为取得话语权的说法未必是站不住脚的。

所谓“话语权”就是在关键时间、关键地点、有关键人物出席的音乐会上奏响我们团体的声音。2011年，中央民族乐团在“庆祝建党90周年”“纪念辛亥革命100周年”“庆祝国庆62周年”“中俄睦邻友好合作条约签署十周年”“萨尔斯堡音乐节”这样的关键时间，在“人民大会堂”“国家大剧院”“克里姆林宫大剧院”“萨尔斯堡”这样的关键地点，在有主管领导者这样的关键人物出席的音乐会上，发出了乐团的响亮声音。这一系列成绩说明，乐团没有辜负国家院团的名誉和责任，站在了时代前沿，也从一个方面说明，我们在政治大方向、艺术大方向以及重大问题的决策上的正确性，可以说：我们把握住了本年度的重要机遇。

2011年9月，在文化部主办的“2011年国家艺术院团优秀剧目展演”中，《艰难辉煌》获优秀剧目奖、《美丽新疆》《声诗润朱弦》获剧目奖、《中国音色》获表演奖。我们响应了文化部提出的要求：搭建平台、展示成果；打造品牌、扩大影响；服务人民、发挥作用。就目前全国艺术院团的状况而言，有能力创作新剧目的团体也只有国家院团，因此，我们必须承担创作新剧目的使命。国家院团必须以一流的创新成果、一流的艺术水准、一流的

精神面貌，展示当代艺术面貌，充分发挥导向性、代表性和示范性的作用。

当然，我们一如既往，没有仅仅把目光盯着城市，依然密切关注弱势群体和乡村乐社。河北省廊坊市固安县礼让乡屈家营，成为 2011 年中央民族乐团与之携手的“共建基地”。10 月 14 日，北京市海淀区西北旺镇“北京燕京公益打工子弟小学”迎来了这座民办小学历史上第一批人数众多的客人。这场面从来没有出现过，狭长小院竟然装下了一支管弦乐团。小院确实不是乐团落座的地方，但国家级乐手不嫌弃场合不够辉煌，擦擦座位，定好琴弦，开场锣鼓就敲响了。直勾勾盯着大人们手中乐器的孩子们的眼神和会心笑脸，就是最好回报。如果把那句“每个校车里的孩子都可能成为美国总统”的话拿过来，我们也有理由相信：每个校园中的孩子都可能成为未来的音乐家，他们心中的音乐萌芽可能就在狭小庭院的音响中破土而出了。

比起胡锦涛主席和梅德韦杰夫总统参与的克里姆林宫音乐会，比起国家领导人出席的人民大会堂音乐会，比起萨尔斯堡的演出，农家小院的音乐会没有多少人关注，但我们直接对视基层并把声音送到第一线的行为依然认认真真，一丝不苟。我们既留心出访遥远国度的行动，也迎面关注弱势群体并满足普通农民的需求，绝不忽视近在眼前的乡村。

辛亥百年，西学东渐，复杂的生产体系和现代化丝毫无损民族乐器作为音乐艺术为最广大中国人接受的事实。随着经济持续高度发展给生活水平和生活方式带来的巨大变化，人民群众对文化生活的要求无论就其量还是就其质来说都表现出越来越不满足的社会集合心态，文化结构中的供需矛盾也随之越来越突出，在其他艺术领域难以寻到的定气凝神、去噪屏息的气氛，只有在民族器乐中才能品到。渐渐富裕起来也讲究起来的城市人，开始寻求淡定与静谧，民族音乐最擅长的特性日益被公众认知。以人为本的科学发展观奠定了立足本土文化资源的价值观，随着经费大幅度增加，乐团奔波于只为解决过日子问题的急切处境日益缓解。作为先知水暖的艺术家，我们知道，乐团于 2011 年总体上度过了贫困状态，慢慢进入到

让常规演出变成一件不需要太花心思、有可能腾出手来去追求更理想化的音乐的时段。

观众用手中的票，向音乐家说明了时代取向。过去是乐团提供什么观众就听什么，现在是观众想听什么乐团就必须提供什么。在旧有的运作模式中，市场与需求不接轨，国家大剧院真正意义上的商业运作，让我们知道了如何调整并追求改变。看看一连串的节目单就知道我们的变化：《喜上弦梢》《声漫华表》《有种表述叫经典》《丝竹依旧笑春风》《竹箫翰墨九州同》《软弓硬弦走京调》……我们没有忘记总结经验，因为自己的历史也是一本不断纠偏、拨正方向的教科书。

乐团要保持老、中、青三代艺术家的梯队，并让更多观众了解和认识新一代演奏家。30 年前国家级乐团甚至找不出一两个如当下一般乐团都拥有的金光闪闪学历的大学生，2011 年入团的四位新面孔，拥有清一色的硕士文凭，本科已经成为准入证的起步台阶。新一代人获得了施展才华的空间，刚刚入团的于源春，获得“金钟奖”琵琶组银奖，董晓琳获同组铜奖，她们的崛起，意味着一个新时代的到来。

锦瑟上的每一根琴弦，都发出了响亮的声音。回过头来，我们惊喜地发现，原来一个年头排列了这么多故事。历史发生在身边，虽然每个人都能感受，但未必都能梳理清楚。如今，我们把其他年头难以相比的一排里程碑列入备忘录，就是为了让一起走过来的同路人梳理清楚。人们可以举出一系列对人类历史产生过重大影响的年头以及记录这些年头的著述，雨果《九三年》，戴维·麦卡罗《1776》，玛格丽特·麦克米伦《巴黎 1919》，黄仁宇《万历十五年》。大至一个国家，小至一个单位，一些年头确实具有特殊意义。对于经历过一番折腾后的中央民族乐团来说，2011 年确实是个值得记录的年头，因为这一年发生了太多太多既让大家劳累又让大家欣慰的事儿。

原载《锦瑟》2012 年第 2 辑

崭新谱页

如果把当下流行的说法“中国人 1949 年站起来了，改革开放 30 年富起来了，21 世纪强起来了”，移到中央民族乐团的发展历程上，我们也可以说：乐团于 1960 年“站起来了”，1989 年“富起来了”，2010 年“强起来了”。第一个时间坐标是乐团成立的年头，第二个时间坐标是乐团在维也纳“金色大厅”一炮打响的年头，第三个时间坐标则是乐团真正富强起来的年头。三个节点，支撑着五十二年来的乐团发展史。

我们之所以把近三年作为一个新的平台，就是因为一大批新作在总体上已经形成与以往完全不同的风格特征。2012 年，我们把近年的新作汇编为《中国音色》四张光盘（CD），当以淡雅菊花为封面的碟片摆在桌面上时，我们的心情既轻松又沉重。轻松于几年来的成就，沉重于摆脱窠臼的艰难。不论谱台的一端摆的是什么经典老谱，谱台的另一端，已经摞起了一叠新谱。这些崭新谱页，标明了“国乐”新时代的到来。按下播音键，恢宏与典雅，风骨与柔情，国风与乡音，古典与现代，轻盈梦幻与庄严弥撒，飘然而至。创意转为谱页，成为三年来可鉴可查的音响档案和累累硕果。创作是重中之重，没有新库藏，一切无从谈起。不管承认与否，光盘展露时，就开始影响当下的音乐生活，继而影响国人对“国乐”的判断。作品正在社会生活中成为输出正能量的源泉。即使是传媒和录影产品铺天盖地的今天，我们也需自家产品支撑坚持下去的信念。

运用传统资源，演绎流行元素，重新定义国乐，再造当代文化。我们不但为祈望幸福安康的老年人送上《花好月圆》，还送上《编花篮》；不但为喜欢通俗的年轻人配上《菊花台》，还配上《女人花》；不但为喜欢事业的中年人配上《步步高》，还配上《绽放》；不但为喜欢文化的知识分子奏出《幽兰逢春》，还托出《空山望月》；不但为多民族的大家园添上《瑶族舞曲》，还添上《长白山歌》《丝绸之路》。传统现代，旧雨新知，在这样的理念下搭配色调。

自从 2011 年国家领导人观看了大型民族音乐会《美丽新疆》并指示全国巡演，喜讯就像一块大馅饼从天而来。无须说，当务之急就是捡起馅饼别让它消失。2012 年，阳春三月，草长莺飞，乐团启程，奔赴新疆：乌鲁木齐、昌吉、库尔勒、阿克苏、阿图什为克、喀什……新疆数千里的长途跋涉后，接着是转战大江南北：湖北武汉、江西南昌、四川成都、贵州凯里、从江、上海、浙江宁波、安徽合肥……差不多覆盖了大半个中国。一台台节目，像是一篇篇诗行，让民族团结、文化交融的主题，变为实实在在的行动。两团演奏员，相互切磋，相互支撑，一路行来，形影不离，这些收获已经使漫长的行程不仅成为“我们到过那里”漂泊生涯的记录。

与《美丽新疆》成双配对的《西藏春天》，主题依然是“民族团结”“和谐社会”“中央院团与地方院团合作”。2011 年刚刚结束《美丽新疆》的创作，2012 年立刻投入《西藏春天》的创编。一台风格清新的音乐会，隔了一年就出台了。乐团又积累了一批西藏题材的作品。创作在汉族地区可用，在藏族地区也可用，专供北京—拉萨。

5 月 29 日晚，中央民族乐团与西藏歌舞团联袂的大型民族音乐会《西藏春天》在国家大剧院戏剧厅上演。十届全国人大常委会副委员长热地，文化部部长蔡武，民政部部长李立国，西藏自治区党委原第一书记阴法唐，副书记、自治区常务副主席吴英杰等领导与首都观众一起观看。

12 月 20 日，在西藏最缺氧的冬季，乐团飞到世界屋脊，在“拉萨人民大剧院”演出三场《西藏春天》。布达拉宫旁的演奏，让吹管乐手知道了什么

叫“肺活量”。敢于在冬季到拉萨的艺术家都是勇士。对于他们来讲，爬上布达拉宫，走进大昭寺和罗布林卡，绝不仅仅是旅行，从中汲取的文化营养，一点点融入与西藏主题相关的音符中。

2012 年 5 月 23 日，是《在延安文艺座谈会上的讲话》发表 70 周年的日子，这一天，乐团举行了纪念活动。70 年前，一盏明灯点亮了，黄土地上诞生了一个新概念“陕北民歌”，乐团合唱队在“民族音乐厅”回望《讲话》诞生的地方。

7 月 6 日，在国家大剧院音乐厅上演《西游梦》，8 月 30 日，国家大剧院歌剧厅上演《牛郎织女》，这是乐团试图推出新的演出形式的两次尝试。

9 月份照例是文化部“国家艺术院团优秀剧目展演”的日子，乐团推出四台节目：《西藏春天》《泱泱国风》《牛郎织女》《这山唱那山》。《西藏春天》《泱泱国风》获“优秀剧目奖”，《牛郎织女》《这山唱那山》获“演出奖”。

国庆节恰逢中秋节，庆祝香港回归 15 周年，第三任特首就职，第一次由一家乐团承办、历经 13 届的“香江明月夜”音乐会，在维多利亚港畔的“香港文化中心”举办。9 月 30 日晚，“《香江明月夜》第 13 届大型中秋音乐会”按时开幕，香港特首梁振英及夫人、文化部副部长赵少华、中联办副主任李刚、中华文化城有限公司名誉董事长曾庆淮、文化部港澳台办公室主任侯湘华等出席观看。

没有哪座城市因为一个人而光耀万世，成为华人乃至整个人类膜拜的“圣城”。乐团到达孔子诞生的曲阜，参观了孔庙、孔府、孔林，了解了“第一家族”的气派与威严，成为 2011 年登上泰山的续篇，也成为在中国最大“蔬菜生产县”寿光和年底在“磁都”淄博演出的前奏。自打出了孔子，曲阜人就爱把身边事牵扯到历史上，对所有与孔子相关的事具备天然的亲近感，并且很让山东人生出一种“谁不说俺家乡好”的强烈感情。老百姓自然而然把这股感情填到《沂蒙山小调》里，很是让全国人民羡慕：这么好的词怎么让山东人独占了。

一年下来，到过的城市肯定是掰着指头也数不过来了。好在，今天的“出远门”，时间量度上已经不“远”。乐团如同候鸟，飞来飞去。不到四个小时，便到了跋涉于“丝绸之路”上的先驱需要数年才能达到的地方；睡上一小觉，就能满足听“南音”的愿望了；从小演奏的“广东音乐”发源地，“拉首曲子的工夫”也就到了。如今的条件，会让原来“出远门”还要带“被褥”的老团员想象不到。四星级饭店是起步，五星级饭店常是酣睡之处。这不仅是下榻环境的改善，而是让音乐家感到了尊严。口头尊重代替不了待遇提高，音乐家再也不是仰人鼻息的吹鼓手。出门在外，相互依靠，让每个人学会了兼顾个人利益的适当前提下与团队精神和集体主义结盟。

待遇提高，当然不是说音乐家们不能吃苦了。草初青，水初盈，天犹寒，乐手们目睹过为了看“北京的演出”一双双走烂了鞋袜的脚，于是，在红军“万里长征”到达的第一站甘肃庆阳，在零下 20 摄氏度的茸毛寒气和隆冬大雪中，拨动琴弦，以期让最后一排的观众听到每一个音符。肩负像扇子一样打开的签筷，乐手没有抱怨，冰冷的手下流出温暖的音流。另一场让人想不到的寒冷来自南方城市长沙的露天广场。那天，要飞长沙的飞机不得不因为大雾而转降福州，一天折腾，让仅仅只抓住几小时睡眠的音乐家，个个像打了蔫的水果。但演出一开始，乐手们还是在呼啸寒风中抖擞精神，奏出一组组激情洋溢的音符。

乐团的杂志当然关注音乐家，每期都有专题。喜欢国乐的读者不但期待聆听演奏家的音乐，也期待阅读熟悉面孔背后的故事，期待他们独特的表达角度以及促使其焕发奇异光辉的终极原因。他们用敏感心灵，感受周遭过往带来的冲击，留下一份份拼搏、安顿、妥协的经历。重要的是，在独特的活法中留下了一个个鲜活生命绝不重复的表达。不满足于前辈的经验和方法，这些人不愿“合唱”，喜欢“独白”。日常生活是一切创新的起点和归宿，记录一个人的事与话，会获得一种对艺术的新奇见解。记录下已经经历、正在经历、将要经历的个人经历，是《锦瑟》的使命。见证他们的足

迹，更是编辑的年度心愿。

中国人习惯于以春节为节点，“盘点”过去一年的规矩，这已经形成了相应的梳理岁月的经验，所以我们把2012年与2013年跨年时去台湾的经历，春节前后赴美国巡演的记录，也放在这里。这两次行程正好落到“新历新年”与“旧历新年”的缝隙中，让人生出瞻前顾后的徘徊感。

1960年，1989年，2012年，中央民族乐团的团员懂得这些年头的意义，那是历史拐点，每一次都把乐团提升到一个新层面。今天，我们站在52年来的最高点，享受几代人换来的盛世乐章。乐团正向着富强和谐的目标迈进，大风飞扬，应该是我们下一年《前奏曲》的第一乐句。

原载《锦瑟》2013年第3辑

[General Information]
书名=响鼓重槌　　张振涛音乐文集
作者=张振涛著
页数=351
SS号=14241503
DX号=
出版日期=2017.01
出版社=江苏凤凰文艺出版社